



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Dayanita Singh in der Tradition
der indischen Fotografie“

Verfasserin

Judith Christina Valerie Stöckl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im August 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: tit. Ao. Prof. Dr. Ebba Koch

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort und Dank	5
Einleitung	6
1. Anfänge der Fotografie in Indien	14
1.1. Archive für die Nachwelt	15
1.1.1 Archivierung	33
1.2. Geschichte der Pressefotografie in Indien	35
1.2.1. Indiens erste Fotojournalistin	36
1.2.2. Fotojournalismus und Dokumentarfotografie ab 1960	42
2. Dayanita Singh: vom Fotojournalismus zur unabhängigen Fotografie	44
2.1. Anfänge im Fotojournalismus	44
2.1.1. Exotik und Desaster	46
2.2. Myself Mona Ahmed	48
2.2.1. Exkurs: “Tell me: what am I?”	48
2.2.2. Von der Auftragsarbeit zum unabhängigen Projekt	52
2.2.3. <i>My Story</i>	53
2.2.4. eunuch – unique	61
3. Dayanita Singh: unabhängige Fotografie	65
3.1. “There are many versions of India, and this is mine”	66
3.1.1 Globalisierung und Eliten	67
3.1.2. „Die Tochter einer Fotografin“	70
3.1.3. Privacy	74
3.1.3.1. Family Portraits	76
3.1.3.2. Urban Legends	79
3.1.3.3. “I was not at all interested in the idea of reality”	85
3.2. Empty Spaces?	87
3.3. Ausblick	92

Vorwort und Dank

Ausgangspunkt der vorliegenden Diplomarbeit waren die *Family Portraits* der Fotografin Dayanita Singh und ein gewisser subversiver Geist, der in diesem Projekt und in der künstlerischen Laufbahn Singhs auf subtile Weise vermittelt wird. Ihre Selbstpositionierung innerhalb (oder außerhalb) des (inter)nationalen Kunstgeschehens und die bisher mangelnde kritische theoretische Auseinandersetzung mit der Fotografin bestätigten mein Vorhaben, mich dem Oeuvre der Künstlerin durch einen Blick auf mögliche, zugrunde liegende Traditionen anzunähern.

Ein Forschungspraktikum (KWA) im Februar 2008 in Delhi, Indien, das vom „DLE Forschungsservice und Internationale Beziehungen“ der Universität Wien genehmigt wurde, ermöglichte mir, vor Ort wertvolle Erkenntnisse und Quellen zu sammeln. Besonders meine Recherchen in der Bibliothek der *Alkazi Foundation for the Arts* und das Interview mit Dayanita Singh in ihrem Apartment in Delhi waren, zurück in Wien, unentbehrlich.

Meiner Betreuerin, Frau Professor Dr. Ebba Koch und Frau Professor Dr. Daniela Hammer-Tugendhat möchte ich für ihre Unterstützung bei der Umsetzung des geplanten Forschungsaufenthalts besonderen Dank aussprechen. Frau Professor Dr. Christiane Hartnack danke ich für hilfreiche Anregungen besonders in der Anfangsphase meiner Recherchen.

Mein Dank gilt vor allem Frau Professor Dr. Ebba Koch, Expertin auf dem Gebiet Islamischer und Indischer Kunst und Architektur, für die Betreuung meiner Diplomarbeit und für wertvolle Kontakte zu ExpertInnen, darunter der *Alkazi Foundation for the Arts* in Delhi. Sie hat mich stets ermutigt, kritisch zu hinterfragen und mir ein eigenes Bild von meinen Recherchen zu machen, was sich als wertvoller Rat für die Entstehung und schrittweise Entwicklung der vorliegenden Diplomarbeit erwies und eine reflexive Herangehensweise deutlich prägte.

Weiters möchte ich ganz besonders meinen Eltern und meinen beiden Schwestern für ihre Bestärkung und ihre Geduld danken.

Meinen Freunden danke ich für ihre Unterstützung.

Einleitung

„Die Malerei kann wohl eine Realität fingieren, ohne sie gesehen zu haben. Der Diskurs fügt Zeichen aneinander, die gewiß Referenten haben, aber diese Referenten können „Chimären“ sein, und meist sind sie es auch. Anders als bei diesen Imitationen lässt sich in der PHOTOGRAPHIE nicht leugnen, daß *die Sache gewesen ist*.¹ (Roland Barthes)

Roland Barthes äußert sich hier zur Wahrheit der Fotografie, die ihm zu Folge nur eines bestätigen kann, nämlich, dass das in der Fotografie Sichtbare *im Moment* des Entstehens der Fotografie *da* war. Mit diesem Zitat zum Realitätsanspruch der Fotografie möchte ich in die Diplomarbeit „Dayanita Singh in der Tradition der indischen Fotografie“ einleiten.

Dayanita Singh (geb. 1961 in Neu Delhi, Indien) ist eine der bedeutendsten zeitgenössischen Fotografinnen Indiens, die sich mit zahlreichen nationalen und internationalen Ausstellungen und Publikationen im internationalen Kunstgeschehen etablieren konnte. Bekannt wurde sie vor allem durch ihre *Family Portraits*. Die *Family Portraits* sind Schwarz-Weiß Fotografien von Familien und Familienangehörigen der indischen kosmopolitischen Elite, die im Fotobuch *Privacy* (Steidl 2003) publiziert wurden.

Singh studierte Visuelle Kommunikation am *National Institute of Design* in Ahmedabad und Fotojournalismus und Dokumentarfotografie am *International Centre of Photography* in New York. 1989 ging sie nach Indien zurück und arbeitete dort als Fotojournalistin vor allem für westliche Zeitungen und Magazine. Aus ethischen Gründen beendete sie Anfang der 1990er Jahre ihre Tätigkeit als Fotojournalistin und wandte sich persönlichen Projekten zu. Den Übergang von ihrer Tätigkeit als Fotojournalistin zur unabhängigen Fotografin stellt ein Projekt über Transgender in Indien dar, das Singh 1989 als Auftragsarbeit begann und bis 2001 als persönliches Projekt weiterführte. Dieses Projekt wurde im Fotobuch *Myself Mona Ahmed* (Scalo 2001) veröffentlicht.

In ihrem Debüt als unabhängige Fotografin Anfang der 1990er Jahre wählte Dayanita Singh für die Darstellung eines modernen, urbanen Indien, welches sich in den 1990er Jahren gerade im Prozess der Globalisierung befand, mit der Serie der *Family Portraits*

¹ Barthes 1989, S. 95.

ein historisch sehr bedeutendes Genre, das der Familienfotografie. Diesem Projekt widmete sie sich von 1992 – 2002. Die *Family Portraits* zeigen Familien der indischen, urbanen Mittel- und Oberschicht in ihrem Zuhause und sind bewusste Inszenierungen von Wohlstand und Selbstbewusstsein. Sie reflektieren somit einen selbstkritischen Wendepunkt im Oeuvre der Künstlerin, nämlich ihre deutliche Distanzierung von der Pressefotografie und vom Fotojournalismus. Diese bedingte eine Befreiung Dayanita Singhs aus einer selbst gewählten Abhängigkeit von Strukturen des (vor allem westlichen) Presse- und Magazinmarktes und dem System von Angebot und Nachfrage, aus dem viel zu oft eine Reproduktion eines stereotypen Indienbildes als zeitlos und „exotisch“ resultierte.

Die Beschäftigung mit den Familienporträts führte Singh ab dem Jahr 2000 verstärkt zur Darstellung von leeren Räumen und somit zur Entstehung der Serie der *Empty Spaces*. Dayanita Singh entfernte ganz bewusst die Personen aus dem Bild und betonte so den Raum als Abdruck seines Bewohners. Dies führte zu einer stärker metaphorischen Ebene ihrer Fotografien und zu einer Fokussierung der Thematisierung von An- und Abwesenheit in ihrem Oeuvre bis 2007. Das Jahr 2008 markiert einen drastischen Wendepunkt im künstlerischen Schaffen Singhs, nämlich ihre Hinwendung zur Farbfotografie.

Die Forschungsfrage der vorliegenden Diplomarbeit „Dayanita Singh in der Tradition der indischen Fotografie“ fokussiert den Versuch einer möglichen Einordnung Dayanita Singhs in eine fotografische Tradition, welcher einerseits durch einen Rückblick auf Indiens Fotografieggeschichte und andererseits durch die chronologische Analyse ihres Oeuvres nachgegangen werden soll. Das erhoffte Forschungsziel der vorliegenden Diplomarbeit ist somit, durch diesen retrospektiven Blick, eben durch die Verortung in einer fotografischen Tradition, Dayanita Singhs zeitgenössisches Oeuvre beurteilen zu können und somit zum derzeitigen Forschungsstand beizutragen.

Die Frage, ob „Dayanita Singh in der Tradition der indischen Fotografie“ steht, bedarf einer Klärung und Präzisierung der Begrifflichkeiten. Der Titel der vorliegenden Diplomarbeit „Dayanita Singh in der Tradition der indischen Fotografie“ verwendet den Terminus „indische Fotografie“ nicht als Kategorie im Sinne einer Homogenisierung

der Fotografie in Indien, denn davon möchte ich mich in der vorliegenden Arbeit deutlich distanzieren, sondern erklärt sich durch die Herkunft der Künstlerin *aus* Indien. Die Frage nach der „Tradition der indischen Fotografie“ könnte anders formuliert auch „in der Tradition der Fotografie in Indien“ heißen. Durch eine Untersuchung der Fotografiegeschichte in Indien lässt sich zum einen feststellen, ob gewisse stilistische Strömungen und/oder Genres in der Fotografie in Indien eine Tradition haben und zum anderen, ob und wie sich diese Traditionen auf die zeitgenössische Fotografie auswirken.

Nachvollziehbar scheint die Entscheidung Dayanita Singhs, einem stereotypen Indienbild mit der Darstellung eines modernen Indien der 1990er Jahre entgegenzutreten. Die Auswahl Singhs der Familienfotografie als Genre, dessen Ursprünge in den Anfängen der Fotografie liegen, bedingt einen Blick zurück zum Beginn der Fotografie in Indien in Kapitel 1. Besondere Aufmerksamkeit soll dabei der Familienfotografie geschenkt werden. Von Dayanita Singhs Ausbildung als Fotojournalistin und Dokumentarfotografin ausgehend, scheint auch die Untersuchung der Geschichte der Pressefotografie in Indien essentiell. Diese wird anhand Indiens erster Pressefotografin, Homai Vyrawalla, erzählt.

Darauf aufbauend soll untersucht werden, inwieweit sich die Entwicklungen der Pressefotografie in Indien auf Dayanita Singhs Anfänge als Fotojournalistin und Dokumentarfotografin auf ihr Oeuvre auswirken. Anhand des Fotobuches *Myself Mona Ahmed* (Scalo 2001) wird Kapitel 2 einen Ausgangspunkt zur Untersuchung von Singhs Oeuvre als unabhängige Fotografin bilden.

Die Serie *Myself Mona Ahmed* (1989 – 2001), die in der gleichnamigen Publikation 2001 herausgegeben wurde, war ursprünglich als fotojournalistische Auftragsarbeit geplant und wurde durch die Abkehr Singhs vom Fotojournalismus Anfang der 1990er Jahre zum persönlichen Projekt. Thematisch bedient die Fotoserie mit dem „Sujet“ des „Eunuchen“ die Interessen des internationalen Presse- und Magazinmarktes der Zeit und ist deshalb auch im Hinblick auf die Pressefotografie und den Fotojournalismus in Indien und international interessant. Sie wird daher in der vorliegenden Diplomarbeit als Übergangsprojekt Singhs vom Fotojournalismus zur unabhängigen Fotografin behandelt. Stilistisch und formalistisch markiert *Myself Mona Ahmed* eine Abkehr Singhs vom dokumentarischen Realismus in ihrer Zeit als Pressefotografin zu einer

stärker konstruierten Fotografie.² Kapitel 3 wird sich, auf diese Erkenntnisse stützend, der unabhängigen Fotografie Dayanita Singhs widmen.

Das Fotobuch *Privacy*, das 2003 erschienen ist, beinhaltet die Serien *Family Portraits* (1992 – 2002) und *Empty Spaces* (ab 2000) und wird in der vorliegenden Diplomarbeit als Schlüsselwerk betrachtet.

Fokus der vorliegenden Arbeit ist die Serie *Family Portraits*, die von Beginn an als unabhängige Arbeit geplant war. In diesen Familienfotografien, die Familienmitglieder der urbanen indischen Mittel- und Oberschicht in ihren Wohnsitzen zeigen, bedient sich Singh des traditionellen Genres des Familienporträts, das, historisch gesehen, mit der Etablierung und Visualisierung einer indischen Mittelschicht ab der Mitte des 19. Jahrhunderts einhergeht. Der Rückgriff Singhs auf die Familienfotografie respektive Studiofotografie ist eine klare Inszenierung der urbanen Mittel- und Oberschicht Indiens der 1990er Jahre. Die Wahl Singhs dieses fotografischen Genres für ihre erste unabhängige (und auch als solche geplante) Arbeit soll in Kapitel 3 thematisch, stilistisch und formalistisch hinterfragt werden, wobei besonders die Nutzung Dayanita Singhs des Mediums der Fotografie als Möglichkeit der Selbstinszenierung des fotografierten Subjekts respektive einer Klasse näher betrachtet wird.

In *Privacy* (Steidl 2003) wird eine künstlerische Entwicklung Singhs als unabhängige Fotografin nachvollziehbar. Diese führt sie von den Familienporträts zu den „Raumporträts“, der Serie *Empty Spaces*, in der Singh die Personen aus dem Bild entfernt und den leeren Raum als Matrix des Bewohners/der Bewohnerin versteht, der auf An- und Abwesenheit verweist. Die Serie der *Empty Spaces* visualisiert so den Prozess einer immer stärkeren Distanzierung Singhs vom Dokumentarischen und weist gleichzeitig auf zukünftige Arbeiten voraus, was sich bis 2007 in einer Fokussierung Singhs auf die metaphorische Visualisierung eines Gedankens äußert, der auf zeitgleiche internationale Kunstströmungen untersucht werden soll.

Die Frage nach der Tradition im Oeuvre Dayanita Singhs führt unvermeidbar auch zur Frage nach der Originalität. Kapitel 4 widmet sich mit der Untersuchung der Publikationen *Chairs* (Steidl 2005), *Go Away Closer* (Steidl 2007) und *Sent a Letter* (Steidl 2007) vor allem der Buchproduktion Dayanita Singhs, die als wesentlicher

² Vgl. Gadihoke 2010a, S. 309.

Bestandteil ihres künstlerischen Schaffens angesehen werden kann und hinter der eine bewusste Abgrenzung der Fotografin vom zeitgenössischen (inter)nationalen Kunstgeschehen vermutet wird. Ein kurzer Blick auf ihr aktuelles Oeuvre in Farbe soll einen Ausblick auf zukünftige Entwicklungen geben.

Um auf die Feststellung Roland Barthes zum Wesen der Fotografie zurückzukommen, nämlich, dass sich in der Fotografie „nicht leugnen [lässt], daß *die Sache gewesen ist*“³, so möchte ich damit auf den theoretischen Leitgedanken meiner Untersuchungen aufmerksam machen. Dieser ergab sich mir durch eine Aussage Sabeena Gadihokes, in der sie von einer thematischen Verlagerung der Dokumentarfotografie in Indien in den 1990er Jahren vom Außenraum in den Innenraum spricht und sich die Frage stellt, „ob die einem Realismuskurs verhaftete Abbildung der Außenwelt vielleicht in eine darstellerische Sackgasse geführt hat und welche anderen Wege beschritten werden könnten, um den öffentlichen Raum mit anderen Augen zu sehen“⁴. Davon ausgehend werden in der vorliegenden Diplomarbeit stilistische und formalistische Entwicklungen Dayanita Singhs auf einen Wandel ihrer Interpretation des Realismusbegriffes in der Fotografie zurückgeführt und vermutet. Dieser Wandel, der sich stilistisch und formalistisch im Oeuvre Singhs bemerkbar macht, führt von einer dokumentarischen Form des *Poetischen Realismus*⁵ in ihrer Zeit als Fotojournalistin über eine eher konstruierte Variante des Realismus hin zu einer Visualisierung eines metaphorischen Gedankens von An- und Abwesenheit in ihren Arbeiten als unabhängige Fotografin. Dieser metaphorische Gedanke soll in der vorliegenden Diplomarbeit mit dem von Rosalind Krauss eingeführten Begriff des *Indexikalischen*⁶ bezeichnet werden, worauf Kapitel 3 näher eingehen wird. Eine chronologische Betrachtung von Singhs Oeuvre unter Berücksichtigung fotografischer Traditionen in Indien soll „Dayanita Singh in der Tradition der indischen Fotografie“ positionieren.

Die vorliegende Diplomarbeit mit dem Titel „Dayanita Singh in der Tradition der indischen Fotografie“ soll einen Beitrag zum theoretisch bisher nur wenig behandelten Oeuvre der Fotografin Dayanita Singh darstellen. Dieses ist durch zahlreiche nationale und internationale Ausstellungen und vor allem auch durch ihre zahlreichen

³ Barthes 1989, S. 95.

⁴ Gadihoke 2010a, S. 313.

⁵ Vgl. Gadihoke 2010a, S. 305-309; siehe Kapitel 1, S. 43.

⁶ Vgl. Krauss 2000, S. 249-264; siehe Kapitel 3, S. 89-90.

Publikationen (Fotobücher) sehr gut bekannt. Theoretische Auseinandersetzungen mit Dayanita Singhs Oeuvre gibt es bisher hauptsächlich in Beiträgen von Ausstellungskatalogen und Pressematerial, deren kritische Auseinandersetzung mit dem Oeuvre der Künstlerin häufig zu kurz kommt. Vor allem eine Untersuchung von Singhs Oeuvre, sowohl im Hinblick auf fotografische Traditionen in Indien, als auch international, fehlt bisher weitgehend.

Für die Beantwortung der Forschungsfrage der vorliegenden Diplomarbeit „Dayanita Singh in der Tradition der indischen Fotografie“ werden vor allem die Publikationen Singhs als Quellen für die Untersuchung herangezogen.

Zum einen bedingt sich das dadurch, dass Singhs Oeuvre durch ihre Publikationen (Fotobücher) sehr gut zugänglich und dokumentiert ist; diese eignen sich daher sehr gut für eine chronologische Betrachtung. *Myself Mona Ahmed* (Scalo 2001) beinhaltet Fotografien von 1990 – 2001⁷, *Privacy* (Steidl 2003) von 1992 – 2002. Die darauf folgenden Publikationen *Chairs* (Steidl 2005), *Go Away Closer* (Steidl 2007) und *Sent a Letter* (Steidl 2007), in denen die Fotografien ohne Datierungen sind, umfassen in etwa einen Zeitraum von 1998 – 2007, was sich durch Recherchen und die Sichtung der vorangehenden Fotobücher rekonstruieren lässt.

Zum anderen beinhalten die Publikationen Fotoserien, die für die Untersuchungen der vorliegenden Diplomarbeit im Hinblick auf die Frage nach zugrunde liegenden fotografischen Traditionen und somit auch für die Frage nach der Originalität im Werk Dayanita Singhs relevant sind. Wie vorangehend begründet, werden daher die Fotoserien *Myself Mona Ahmed*, *Family Portraits* und *Empty Spaces* in den Kapiteln 2 bis 3 näher betrachtet. Kapitel 4 widmet sich anhand der Untersuchung der Publikationen *Chairs* (2005), *Go Away Closer* (2007) und *Sent a Letter* (2007) vor allem der Buchproduktion Singhs.

Einen hervorragenden Überblick über die Entwicklungen der zeitgenössischen Fotografie in Indien durch einen retrospektiven Blick auf die Geschichte der Fotografie in Indien bietet die kürzlich erschienene Publikation zur Ausstellung *Where Three Dreams Cross. 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh* mit sehr aufschlussreichen Beiträgen von Sunil Gupta, Christopher Pinney, Sabeena

⁷ Das Projekt *Myself Mona Ahmed* beginnt bereits 1989, allerdings finden sich in der Publikation (Scalo 2001) die frühesten Fotografien ab 1990.

Gadihoke und Geeta Kapur.⁸ Diese Beiträge und das im Zuge der Ausstellung, in London und Winterthur 2010, veranstaltete Symposium in Winterthur haben sehr zur Klärung offener Fragen beigetragen, die sich im Laufe meiner Recherchen zur vorliegenden Diplomarbeit ergeben haben und lange unbeantwortet blieben.

Unter den Publikationen zur Fotografietheorie waren besonders Roland Barthes⁹, Geoff Dyer¹⁰, Rosalind E. Krauss¹¹ und Susan Sontag¹² einflussreich für meine Recherchen.

Zur Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Fotografie in Indien waren Ausstellungskataloge und die darin befindlichen Aufsätze besonders informativ, darunter die erwähnte Publikation zur Ausstellung *Where Three Dreams Cross. 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh* in der Whitechapel Gallery in London und im Fotomuseum Winterthur¹³ und *Kapital & Karma. Aktuelle Positionen Indischer Kunst* in der Kunsthalle Wien¹⁴. Weiters bietet auch die Publikation *India Now. New Visions in Photography* einen guten Überblick über zeitgenössische Fotografie in und über Indien.¹⁵

Ein Forschungspraktikum des „DLE Forschungsservice und internationale Beziehungen“ der Universität Wien ermöglichte mir zudem im Februar 2008 einen Forschungsaufenthalt in Delhi, Indien und ein Interview mit der Fotografin Dayanita Singh. Das Interview, das ich mit Dayanita Singh in ihrem Apartment in Delhi führen durfte, basierte auf einem Fragenkatalog, beziehungsweise einem Leitgedanken, den ich noch in Wien im Zuge der Vorbereitungen für das Ansuchen um das Stipendium für *Kurzfristige Wissenschaftliche Arbeiten im Ausland* (KWA) vorgefertigt hatte, jedoch ergab sich auch nach Ende meiner vorgefertigten Fragen ein sehr interessantes Gespräch zu diesem Thema. Das Interview mit Dayanita Singh befindet sich im Anhang der vorliegenden Diplomarbeit.

Der historische Teil der Diplomarbeit basiert auf Recherchen in der Bibliothek der *Alkazi Foundation for the Arts* in Delhi, wo ich, besonders für den historischen Teil der Diplomarbeit, ausgezeichnete Literatur finden konnte. Seit den 1990er Jahren widmet sich die interdisziplinäre Forschung der Beziehung zwischen Fotografie und

⁸ Ausst. Kat. Whitechapel Gallery/Fotomuseum Winterthur 2010.

⁹ Barthes 1989.

¹⁰ Dyer 2007.

¹¹ Krauss 2000.

¹² Sontag 2006.

¹³ Ausst. Kat. Whitechapel Gallery/Fotomuseum Winterthur 2010.

¹⁴ Ausst. Kat. Kunsthalle Wien 2002.

¹⁵ Willaume/Daulet-Singh 2008.

Kolonialismus im Visuellen Bereich.¹⁶ Neben Malavika Karlekar¹⁷ stellen die Publikationen von Vidya Dehejia (Hg.)¹⁸ und Maria Antonella Pelizzari (Hg.)¹⁹ wichtige Literatur für die Fotografiegeschichte in Indien dar.

“[...], I’m not saying that I’m not Indian, sure I’m Indian and of course my references are so much from Indian classical music from the films of Satyajit Ray and Guru Dutt. In the exhibition I had in Calcutta just now it was so clear to see in the pictures of the ‘Ladies of Calcutta’ the influence of cinema on them in the pose that they made and on me in the image that I made. So I’m not denying that, but I just am not interested in that debate. I’m more interested in, say, the idea of loss, which could be death or daily loss. To me, that is not a particularly Indian idea, that’s a universal idea.”²⁰ (Dayanita Singh, 2008)

Dieses Zitat Dayanita Singhs soll stellvertretend für weitere Ausführungen stehen. Die (Selbst)positionierung der Künstlerin in internationalen und nationalen fotografischen Strömungen ist die, einer Fotografin, nicht die, einer indischen Fotografin.

¹⁶ Vgl. Karlekar 2005, S. 3.

¹⁷ Karlekar 2005.

¹⁸ Ausst. Kat. Arthur M. Sackler Gallery/Freer Gallery of Art 2006.

¹⁹ Ausst. Kat. Canadian Centre for Architecture/Yale Center for British Art 2003.

²⁰ Zit.n. Interview mit Dayanita Singh 2008, S. 152.

1. Anfänge der Fotografie in Indien

Die Geschichte der Fotografie in Indien führt zuerst nach Bengalen, das als frühe Metropole der Fotografie anzusehen ist. Vidya Dehejia weist darauf hin, dass die ersten Fotografien Indiens sehr wahrscheinlich in Kalkutta entstanden sind, auch wenn diese heute nicht mehr genau zu lokalisieren sind.²¹ Die Jahre 1840 – 1911 werden hier als “golden age of photography on the Indian subcontinent”²² bezeichnet. Dehejia sieht diese Phase als Entwicklung der Fotografie vom Expertentum hin zu einer allgemein zugänglichen und leistbaren Technik, die eng mit sozialen Veränderungen, vor allem mit dem Familienleben, verknüpft ist. Dies hängt auch mit der technischen Entwicklung der Kamera zusammen.²³ Die Unklarheit über die Frühzeit der Fotografie in Bengalen wird auch von Malavika Karlekar betont. Die verlässlichsten Informationen dazu sieht sie im Studium der erhaltenen Fotografien der Zeit.²⁴

Mit der Entwicklung der Fotografie entstanden in den Weltmetropolen bald Diskurse über technische Errungenschaften, Probleme der Fotografie und Arbeiten einzelner Fotografen. Berufsfotografen, Amateure und Interessierte schlossen sich in Fotografischen Gesellschaften und Verbänden zusammen.²⁵ 1847 wurde in London der *Photographic Club* gegründet, der sich ab 1853 zur *Royal Photographic Society* formierte. In Indien wurde 1854 die *Bombay Photographic Society* gegründet, gefolgt von der *Photographic Society of Bengal* in Kalkutta und der *Madras Photographic Society* 1856.²⁶ Einen interessanten Aspekt bilden in der Frühzeit der Fotografie insbesondere die technischen Schwierigkeiten, mit denen die Fotografen im Allgemeinen und verstärkt auch durch das extreme Klima in Indien, wie Hitze und Luftfeuchtigkeit, zu kämpfen hatten. Diese waren besonders für fotografische Expeditionen beschwerlich und es gibt interessante Berichte von Zeitzeugen, die diese Schwierigkeiten beschreiben. Technische Innovationen erleichterten die Entwicklungen

²¹ “The very first photographs created on the subcontinent were probably produced in Calcutta, though it is unlikely that we will ever be able to pinpoint them.” Dehejia 2006, S. 14.

²² Dehejia 2006, S. 20.

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Vgl. Karlekar 2005, S. 5.

²⁵ Vgl. Karlekar 2005, S. 46.

²⁶ Karlekar vermerkt, dass der Anteil der indischen Mitglieder deutlich geringer als der Anteil europäischer Mitglieder war. Vgl. ebd.

und führten so zu einer Demokratisierung der Fotografie vom elitären Expertentum hin zur Zugänglichkeit für eine breite Bevölkerungsschicht.²⁷

Malavika Karlekar betont wie bereits besprochen die Wichtigkeit des erhaltenen fotografischen Materials für die heutige Fotografieforschung. Darauf Bezug nehmend soll im Folgenden genauer auf fotografische Archive, auf denen die heutige Forschung aufbaut, eingegangen werden.

1.1. Archive für die Nachwelt

Mit dem Aufkommen der Fotografie in Indien um 1840 entwickelten sich in den Städten bald verschiedene Bereiche für ihre Verwendung, sowie neue Berufszweige. Durch den Anspruch der Fotografie als Medium für die Abbildung der Realität wurde diese vor allem für die Dokumentation und Repräsentation des Öffentlichen und Privaten geschätzt. Karlekar fasst die Bereiche der Verwendung der frühen Fotografie in drei Kategorien zusammen: die amtliche, die nichtamtliche und die kommerzielle Fotografie.²⁸ Im Gegensatz zum kommerziellen Fotografen blieb der amtliche, bei dem es sich nicht selten um einen Amateurfotografen im Auftrag der Regierung handelte, meist anonym. Auf die drei Kategorien, deren Grenzen laut Karlekar verfließen, wird im Folgenden näher eingegangen werden, da sie einen guten Überblick über die verschiedenen Verwendungsbereiche der frühen Fotografie ermöglichen und auf zukünftige Entwicklungen hinweisen. Dabei wird zuerst der nichtamtliche Bereich besprochen und darauf aufbauend die kommerzielle und die amtliche Fotografie.

Zahlreiche Künstler wechselten aufgrund der Nachfrage an der neuen Technik das Medium und wandten sich der Fotografie zu. Diese wurde jedoch vor allem in ihren Anfängen häufig nicht als *selbständiges* Medium akzeptiert.²⁹ So wurde die Fotografie im Bereich der Miniaturmalerei als Hilfsmittel für die naturgetreue Wiedergabe von Porträtmalerei herangezogen, indem die Fotografie auf verschiedene Materialien

²⁷ Dehejia gibt einen Überblick über die Entstehungsgeschichte der Fotografie in Europa und die spezifischen Entwicklungen in Indien. Vgl. Dehejia 2006, S. 11-33. Gray beschreibt einzelne fotografische Verfahren. Vgl. Gray 2006, S. 292-300.

²⁸ "By the middle of the nineteenth century, two distinct areas of interest, authority, and influence were evident in photographic discourse and practice: the official, the non-official and the commercial. At the same time, there was considerable interaction between certain aspects of the non-official and the imperial gaze that focused on the stereotyping of ethnic types, recording of architectural sites, and the achievements of empire." Karlekar 2005, S. 41.

²⁹ Vgl. Dehejia 2006, S. 14.

durchgepaust wurde und man die entstehenden Silhouetten bemalte.³⁰ Das Genre der *Painted Photographs* hebt sich von dieser Arbeitsweise und diesem Fotografieverständnis deutlich ab, denn es „verleugnet“ die Fotografie nicht, sondern hebt gewisse Partien farblich hervor; so waren die *Painted Photographs* eine Möglichkeit der Kolorierung vor dem Aufkommen der Farbfotografie um 1907 und ihrer standardisierten Verwendung ab 1930. Fotostudios stellten eigene Maler zur Kolorierung von Fotografien ein.³¹

Laut Pramod Kumar³² liegt der Schwerpunkt der gegenwärtigen Forschung der Fotografiengeschichte Indiens vor allem auf sich im Westen befindlichem fotografischem Material von Museen, Privatsammlungen und akademischen Institutionen und deren Archiven. Dadurch entsteht ein einseitiger Blick auf die Geschichte, da diese Sammlungen meist aus Archivmaterial westlicher Fotografen bestehen. Um diese unvollständige Betrachtung zu erweitern, ist die Aufarbeitung der in Indien situierten fotografischen Archive und privaten Sammlungen indischer Fotografen unumgänglich; darunter sind besonders die privaten Archive der Herrscherfamilien der ehemaligen Fürstenstaaten wichtige historische Zeugnisse.³³

Die frühe Fotografie war zweifelsohne ein Medium der ExpertInnen und der Elite. Zu den ersten Mäzenen der Fotografie in Indien gehörten zwischen 1840 und 1947 die Herrscherfamilien der ehemaligen Fürstenstaaten. Viele dieser Archive befinden sich heute zum Großteil unberührt in privaten Sammlungen der Nachfahren der Herrscherfamilien.³⁴ Auch Karlekar betont, dass die Herrscherfamilien der ehemaligen Fürstenstaaten heute in Form von Privatsammlungen einen enormen Fundus an Archivmaterial beherbergen.³⁵

Porträtmaler und Miniaturmaler waren ein fester Bestandteil des höfischen Alltags und der Repräsentation des Hofes nach außen. Mit dem Aufkommen der Fotografie in

³⁰ Vgl. Dehejia 2006, S. 16.

³¹ „Seit den Anfängen der Fotografie, seit den Forschungen von Niepce, Daguerre und Hill, empfand man das Schwarzweiß des Mediums als Einschränkung und versuchte, nicht nur die Formen, sondern auch die Farben der realen Welt zu fixieren. Abhilfe schufen die nachträglich handkolorierten Aufnahmen des 19. Jhdts, [...]“. Brauchitsch, von 2002, S. 87. Farbfotografie wurde vor allem von Amateurfotografen benutzt und im Bereich Werbung und Mode populär; in der Kunstfotografie blieb jedoch schwarz-weiß vorherrschend. Vgl. Dehejia 2006, S. 31.

³² Managing Director von *Eka Cultural Resources & Research* und vormaliger Associate Director der *Alkazi Foundation for the Arts* in Delhi.

³³ Vgl. Kumar 2010a; vgl. Kumar 2010b.

³⁴ Vgl. ebd.

³⁵ Vgl. Karlekar 2005, S.160 (Fußnote 6).

Indien um 1840 wurde diese sogleich an den Fürstenhöfen aufgenommen, um Herrscher, Herrscherfamilien und den Hofstaat zu porträtieren. Auch wurden angesehene Fotografen beauftragt, am Hof zu fotografieren oder die Herrscherfamilie besuchte selbst renommierte städtische Fotostudios; so zählen fotografische Porträts indischer Herrscher und Fürsten zu den frühesten Porträtfotografien.³⁶ Es gab jedoch regionale Eigenheiten im Bezug auf die Verwendung der Fotografie an den Höfen. So erwähnt Pramod Kumar, dass in einem Zeitraum von 1840 bis in die späten 1860er Jahre am Hof von Udaipur beispielsweise keine einzige Fotografie des Herrschers selbst erhalten ist, sondern nur von Mitgliedern des Hofstaates.³⁷

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts gab es fotografische Abteilungen an den meisten Höfen der Fürstenstaaten, darunter in Tripura, Travancore, Jaipur³⁸, Udaipur und Hyderabad³⁹. Die Fotografien geben heute wichtige Einblicke in das Leben am Hof. Die fotografische Darstellung der Frauen am Hof war an den meisten Höfen erst ab 1940 gängig.⁴⁰ Eine Ausnahme bildeten Fotografien weiblicher Artistinnen wie Tänzerinnen und Musikerinnen, die es bereits früher gab. Intime Fotografien der Herrscher mit ihren Ehefrauen gibt es ebenfalls nur selten vor 1940, eine Ausnahme bilden Höfe mit *Zenana*-Studios⁴¹ wie am Hof von Hyderabad.

“Contrary to generally held views, photographs were also taken within the confines of the Zenanna [sic!] or women’s quarters. Informal unguarded portraits of the royal family and sometimes of the ruler with his favourite wife and children and of senior court functionaries were taken but for private circulation within the palace.”⁴²

Nicht selten waren die Maharajas auch selbst begeisterte Fotografen. Bhawani Singh von Jhalawar (reg. 1899 – 1929) und Maharaja Sawai Ram Singh II von Jaipur (reg. 1835 – 1880) waren neben ihrer fotografischen Tätigkeit auch Mitglieder der Fotografischen Gesellschaft in Bengalen. Letzterer fotografierte die Frauen seiner *Zenana*, darunter Tänzerinnen und Sängerinnen.⁴³

³⁶ Vgl. Karlekar 2005, S. 134.

³⁷ Kumar weist darauf hin, dass die Gründe dafür noch nicht erschlossen werden konnten. Es wäre auch möglich, dass die Fotografien nicht erhalten sind. Vgl. Kumar 2010a.

³⁸ Vgl. Karlekar 2005, S. 135.

³⁹ Vgl. Kumar 2010a.

⁴⁰ Vgl. ebd.

⁴¹ Im *Zenana*-Studio ist die muslimische und hinduistische Frau in Parda vor männlichen und fremden Blicken geschützt. Siehe Kapitel 1, S. 18-19.

⁴² Kumar 2010b.

⁴³ Sein Monogramm ist entweder auf dem Passepartout oder auf dem Fotopapier zu finden: *Photographed by H.H. Maharaja Sewai Ram Singh Bahadoor, K.G.C.S.I. of Jeypore*. Vgl. Dehejia 2006, S. 227.

Maharaja Manikya Birchandra von Tripura (reg. 1862 – 1896) übte sich seit 1850 als Fotograf und führte ein eigenes Fotostudio und Labor an seinem Hof, wo er auch jährliche fotografische Ausstellungen organisierte. Seine Bilder ermöglichen heute einen guten Einblick in das Leben am Hofe. Er weihte auch seine dritte Ehefrau Monomohini in die Kunst der Fotografie ein. Der Sohn des Maharajas, Shamarendra Chandra Deb Burman, auch bekannt als Bara Thakur, war ebenfalls ein talentierter Fotograf, der sowohl in England als auch in Indien erfolgreich war.⁴⁴

Die kommerzielle Fotografie entwickelte sich nach 1840 in Form von Fotostudios, die von Europäern und Indern betrieben wurden, in den Metropolen Bombay, Madras und vor allem in Kalkutta. Karlekar nennt zwischen 1850 – 1860 bereits vierzehn europäische Fotostudios in Kalkutta. Die Kundschaft war bis 1859 hauptsächlich europäisch⁴⁵ und ab 1880 – 90 bereits für die breite Mittelschicht erschwinglich.⁴⁶ Neben europäisch betriebenen Fotostudios gab es auch von Indern geführte Studios. So spricht Samuel Bourne bereits 1863 von indischen Fotostudios in Kalkutta.⁴⁷ Besonders das Studio *Deen Dayal and Sons* des indischen Fotografen Lala Deen Dayal wurde für seine qualitativ hochwertigen Bilder von einflussreichen Indern und Europäern geschätzt.

“However, the only Indian photographic establishment that competed on equal terms with European-owned studios was the firm of Deen Dayal and Sons, founded in the mid-1870s.”⁴⁸

Manche Fotostudios stellten Kataloge mit einem Repertoire an erwerbbaaren Fotografien zur Verfügung. Ein solcher Katalog umfasste bei *Bourne and Shepherd* ein Inventar von über 2000 Fotografien⁴⁹, die für den westlichen und vor allem für den britischen Kunden einen Fundus an Erinnerungsstücken für die Zeit in Indien darstellten.

Eine spezielle indische Ausprägungsform des Fotostudios ist das *Zenana*-Studio oder die *Zenana*-Abteilung in einem Studio. *Zenana* ist der von der Öffentlichkeit abgetrennte Wohnbereich muslimischer und hinduistischer Frauen in Indien. Der Terminus wurde sinngemäß auf diese spezielle Form des Fotostudios übertragen. Im

⁴⁴ Vgl. Karlekar 2005, S. 148-150.

⁴⁵ Vgl. Karlekar 2005, S. 1.

⁴⁶ Vgl. Karlekar 2005, S. 71.

⁴⁷ Vgl. Dehejia 2006, S. 16.

⁴⁸ Dehejia 2006, S. 16.

⁴⁹ Vgl. Dehejia 2006, S. 26.

Zenana-Studio ist die muslimische und hinduistische Frau, die in Parda lebt, vor männlichen und fremden Blicken geschützt.

Sowohl britische als auch indische Fotografinnen gründeten eigene Fotostudios mit weiblichen Angestellten. 1863 eröffneten Mrs. E. Mayor und 1877 Mrs. Garrick ein *Zenana*-Studio in Kalkutta. 1899 eröffnete Sarojini Ghosh als erste Inderin ein *Zenana*-Studio in Kalkutta. Auch das Studio Deen Dayals in Hyderabad hatte eine *Zenana*-Abteilung, in der die britische Fotografin Kenny-Levick mit drei indischen Assistentinnen arbeitete.⁵⁰ Die Hinwendung indischer Frauen zur Fotografie datiert Vidya Dehejia um 1885.⁵¹

Rasch entwickelten sich neue Materialien und Formate für verschiedene Verwendungszwecke von Fotografien. Mit dem Entstehen der *Carte de Visite* 1854 wurde die Fotografie schließlich zum Massenprodukt. Diese *Carte de Visite* wurde vom Pariser Fotografen André-Adolphe-Eugène Disderi 1854 patentiert. Eine Spezialkamera produzierte bis zu acht Bilder auf einer Platte, diese wurden anschließend geschnitten.⁵² Die Karten waren ein ökonomischer Erfolg, sie waren billig herzustellen und konnten in großen Mengen produziert werden. Walter Benjamin weist auf das dementsprechend gute Geschäft mit dieser Form der Massenproduktion hin. „Die [Industrie] eroberte sich das Feld [der Fotografie] erst mit der Visitenkarten-Aufnahme, deren erster Hersteller bezeichnenderweise zum Millionär wurde.“⁵³

Die bereits erwähnte *Carte de Visite* ist eine Porträtkarte, die als Sammelobjekt, als Geschenk für Verwandte und Freunde oder zum Einkleben ins Fotoalbum, das 1867 auf den Markt kam, verwendet wurde. Meist handelte es sich um Albuminabzüge (6 x 9 cm) von Glasnegativen, die auf Karton befestigt wurden. Ab 1866 kam die *Cabinet* Porträtkarte als repräsentative Variante zur *Carte de Visite* auf. Frederick Richard Window, ein Fotograf aus London, adaptierte das größere Format für die Porträtfotografie, der Abzug wurde auf Karton (11 x 17 cm) befestigt.⁵⁴ Die Recto-Seite der Porträtkarten war nicht mit dem Namen der porträtierten Person, sondern zumeist mit dem Namen des Fotostudios versehen. Die Verso-Seite bot dem Fotostudio zusätzlichen Platz als Werbefläche. Die Größe der Karte beeinflusste mitunter auch das

⁵⁰ Vgl. Dehejia 2006, S. 19-20; vgl. Karlekar 2005, S. 63, 125.

⁵¹ Vgl. Dehejia 2006, S. 19-20.

⁵² Karlekar datiert das Aufkommen dieser Visitenkarte in Indien bald nach ihrer Erfindung in Europa. Vgl. Karlekar 2005, S. 16.

⁵³ Benjamin 1963, S. 47; vgl. dazu auch Karlekar 2005, S. 15.

⁵⁴ Vgl. Karlekar 2005, S. 14-20.

Motiv und die Verwendung. Die größere *Cabinet* Porträtkarte wurde eher für formelle Zwecke verwendet und bald auch für Gruppen- und Familienporträts. Sowohl das kleinere Format der *Carte de Visite* als auch das *Cabinet* Format waren typische Formate für Porträtfotografie und eher für den Privatbereich, entweder gerahmt oder in Alben geklebt, vorbehalten, während für offizielle Zwecke und Landschaften größere Formate verwendet wurden.⁵⁵

“With the coming of the carte de visite, a medium through which the persona could be transported to friends and relatives with ease and very little expense, the photograph became domesticated, a familiar object in many homes.”⁵⁶

Die Entstehung des Fotoalbums 1867 ermöglichte die Archivierung der eigenen Geschichte und der Familiengeschichte. Karlekar verweist auf die Konstruktion einer narrativen Geschichte durch das Nebeneinanderstellen und die gewählte Reihenfolge der Bilder.⁵⁷ Im Fotostudio entwickelte sich das Genre der Familienfotografie und des Familienporträts. Durch fortschreitende technische Innovationen wurde die Familienfotografie auch immer mehr zur privaten Tätigkeit von Amateurfotografen, die das Leben der eigenen Familie dokumentierten.

“Commercial studios developed the genre of the family portrait, while the small band of photographic adventurers re-created notions of the picturesque through landscapes and through photographs of the Himalaya; [...] Soon, the genre of domestic photography or photographs of families and individuals, most often taken in the many studios that mushroomed in the urban areas, grew popularity.”⁵⁸

Die fotografische Dokumentation des eigenen Lebens und der Familie wurde zum Statussymbol einer wachsenden urbanen indischen Mittelschicht und bot die Möglichkeit zur Selbstdarstellung.⁵⁹ “The home too became the arena for change and adjustment; and here again the camera was a vital tool for recording roles and relationships.”⁶⁰

Das Interesse an der Fotografie entwickelte sich ab 1850 besonders innerhalb der *Bhadra Samaj*, der aufkommenden Bildungsgesellschaft Indiens.⁶¹ Karlekar bespricht

⁵⁵ Ab 1860 waren fotografische Vergrößerungsverfahren möglich. Vgl. Karlekar 2005, S. 63.

⁵⁶ Karlekar 2005, S. 3.

⁵⁷ Zur Reihenfolge der Fotografien als narratives Element bei Dayanita Singh siehe Kapitel 2, S. 58, 61; Kapitel 3, S. 84 und Kapitel 4, S. 94, 100, 104, 110.

⁵⁸ Karlekar 2005, S. 2-3.

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ Karlekar 2005, S. 71.

⁶¹ Vgl. ebd.

die Entwicklung der *Bhadra Samaj* im Zusammenhang mit einem aufkommenden Interesse an der Fotografie am Beispiel von fotografischem Material in Bengalen und vor allem in Kalkutta.⁶² Zwischen 1860 und 1870 häufte sich die Verwendung der Fotografie in Bengalens Gesellschaft der Mittelklasse und wurde bis 1880/1890 der breiten Mittelschicht zugänglich. Veränderte Lebensbedingungen im Zusammenhang mit Kolonialisierung, Industrialisierung und dem Wachstum der Städte wurden ebenfalls fotografisch festgehalten.

Neue Berufsformen, wie das Angestelltenverhältnis, führten zur Entwicklung einer bezahlten Mittelschicht, der *Bhadralok*, in den Städten (von sozialen Abstufungen von einer gehobenen zu einer weniger privilegierten Mittelschicht, darunter Beamte, Bürokräfte und Haushaltshilfen). Bildung wurde zum Statussymbol und führte zur Entwicklung einer gebildeten Mittelschicht. Dies galt auch für die Frau - wenn auch auf einer sehr spezifischen Ebene.⁶³ Veränderungen waren sowohl im öffentlichen als auch im privaten Bereich deutlich spürbar und betrafen Lebensstil (Bildung, Kleidung, Essgewohnheiten), Familienleben (neue Formen des Zusammenlebens, Entwicklung der Kleinfamilie) und soziale und zwischenmenschliche Beziehungen und Umgangsformen (Eheleben, Kindheit).⁶⁴ Diese Veränderungen manifestierten sich in der visuellen Repräsentation. "Products of the evolving educational system, these groups soon felt a need to visually record changes at both the individual and collective levels."⁶⁵

Gertrud Baruch betont, dass der erste weit verbreitete Gebrauch der Fotografie in der Familienfotografie liegt.

„Mit Hilfe von Fotografien konstruiert jede Familie eine Porträt-Chronik ihrer selbst – eine tragbare Kollektion von Bildern, die Zeugnis von familiärer Verbundenheit ablegt. [...] Fotografieren wird zu einem Ritus des Familienlebens in eben dem Augenblick, da sich in den industrialisierten Ländern Europas und Amerikas ein radikaler Wandel der Institution Familie anbahnt. Als jene klaustrophobische Einheit, die Kernfamilie, aus einem sehr viel umfassenderen Familienkollektiv herausgelöst wurde, beeilte sich die Fotografie, die gefährdete Kontinuität und den schwindenden Einflußbereich des Familienlebens festzuhalten und symbolisch neu zu formulieren. [...] Das Fotoalbum einer Familie bezieht sich im Allgemeinen auf die Familie im weiteren Sinne – und ist häufig alles, was davon übriggeblieben ist.“⁶⁶

⁶² Vgl. Karlekar 2005.

⁶³ Die Bildung für die Frau sollte diese auf ihre Rolle als gute Ehefrau und Mutter vorbereiten. Vgl. Ausst. Kat. India International Centre 2006, Einleitung.

⁶⁴ Vgl. Karlekar 2005, S. 79-128.

⁶⁵ Karlekar 2005, S. 71.

⁶⁶ Baruch 2006a, S. 14-15.

Obwohl sich Baruch hier auf Europa und Amerika bezieht, gilt dasselbe auch für Indien, das Mitte des 19. Jahrhunderts, unter anderem durch das Wachstum der Städte, die aufkommende Industrialisierung und die Kolonialisierung, ähnliche soziale Veränderungen durchlief.⁶⁷ Das Aufkommen der Kamera dokumentiert diese Veränderungen. Familienalben und Sammlungen einzelner Familienfotos sind heute ein wertvolles Zeugnis der Geschichte.

Karlekar verweist auf eine Fusion europäischer ästhetischer Traditionen und lokaler Bedingungen im indischen Fotostudio von 1860 bis 1900.⁶⁸ Je nach Auftragsart wurde die Komposition der späteren Fotografie nach deutlicher Absprache zwischen Fotograf und Kunde ausgewählt.⁶⁹ Posen, Requisiten, Kulissen und Körpersprache wurden zu Attributen der Selbstdarstellung einer wachsenden Mittelschicht. Christopher Pinney sieht im Fotostudio einen Ort der “transcendence and parody of social roles”⁷⁰. Auf die subversive Kraft der Inszenierung weist Karlekar hin. Kulisse und Requisite ermöglichen das Hineinschlüpfen in eine Rolle und sogar in eine andere (erforderliche) Identität.⁷¹

Karlekar bespricht das Fotostudio auch als Bühne. Wichtige Faktoren beim Besuch im Fotostudio waren die Absprache zwischen Fotostudio und Kunde, die Auswahl von Kulisse, Kleidung, Körperhaltung und Requisiten und die eigentliche Fotositzung, die, aufgrund der langen Belichtungszeiten, bis zu einem halben Tag dauern konnte. Eine durchdachte Inszenierung ermöglichte die erwünschte Selbstdarstellung, der fotografische Akt besaß einen stark performativen Charakter. Der Fotograf fungierte als “director of a fairly complicated show with a cast that had little prior training”⁷². In Verweis auf Arjun Appadurai thematisiert Karlekar die “essentially phantasmatic and subversive role of the studio”⁷³, also das Fotostudio als subversiven Ort. Dies geschieht vor allem durch die Kulisse, besonders durch Hintergrund und Requisiten, die laut

⁶⁷ Vgl. Karlekar 2005, S. 91-128.

⁶⁸ Vgl. Karlekar 2005, S. 64.

⁶⁹ Dayanita Singh greift diese Tradition der Studiofotografie in ihrer Serie der *Family Portraits* auf. Vor der tatsächlichen Fotositzung, die einige Stunden beansprucht, besucht sie die Familien schon an den Tagen zuvor, um Details zu besprechen. Vgl. Interview mit Dayanita Singh 2008, S. 154-155, 169; siehe Kapitel 3, S. 76-79.

⁷⁰ Pinney bezieht diese Aussage auf das zeitgenössische Fotostudio, die Aussage ist jedoch auch für das historische Fotostudio relevant. Zit.n. Karlekar 2005, S. 12.

⁷¹ Vgl. Karlekar 2005, S. 13.

⁷² Karlekar 2005, S. 11. Diese Faktoren werden besonders für die Betrachtung der *Family Portraits* bei Dayanita Singh interessant sein. Siehe Kapitel 3, S. 76-86. Der performative Charakter des Fotostudios ist generell ein Thema der zeitgenössischen Fotografie in Indien, beispielsweise bei Pushpamala N.; siehe Kapitel 3, S. 86 (Fußnote 299).

⁷³ Karlekar 2005, S. 13.

Karlekar, in Anlehnung an Arjun Appadurai, dem realistischen Anspruch der Fotografie zuwider laufen.

“At the same time, the post-colonial gaze might see mimicry too in the WOG (the Westernized Oriental Gentlemen), clad in a frock coat and buttoned-up shoes, gold watch chain peeping out of a pocket; but often enough, he was clothed in attire, necessitated by his profession, his new identity.”⁷⁴

Die Ambiguität des Fotostudios als “recorder as well as subverter”⁷⁵, also als sowohl bestätigendes als auch subversives Medium, wird in den Fotografien ersichtlich. Der Realitätsanspruch der Fotografie bietet die Möglichkeit zur (glaubwürdigen) Selbstdarstellung und Selbstpositionierung. Das Fotostudio wird zur Bühne für (unbewusste) Wünsche und Sehnsüchte der porträtierten Personen, die durch die fotografische Kulisse visualisiert werden.⁷⁶

Der folgende kurze Überblick einer Auswahl an britischen und indischen Fotografen soll einen Eindruck davon geben, wie das System von Angebot und Nachfrage am Markt die fotografische Produktion der Zeit beeinflusst hat. Der Markt ist auch sehr stark von der Machtverteilung abhängig, daher können anhand des überlieferten fotografischen Materials auch Rückschlüsse auf die politische Situation gezogen werden, deren hierarchischer Charakter sehr stark in der Motivwahl, in der Komposition und in stilistischen Elementen Ausdruck findet. Auch indische Fotografen orientieren sich zum Teil an den Anforderungen des westlichen Marktes, vermutlich, um dem Wettbewerb zu entsprechen. Die Archive indischer Fotografen für die Nachwelt sind wichtige Faktoren für die Schreibung einer indigenen indischen Geschichte, die, einmal im Bewusstsein der Menschen, auch die zeitgenössische Bildproduktion beeinflussen wird. Es sind ebendiese überlieferten Fotografien indischer Fotografen, die wichtige Archive für eine vollständige historische Betrachtung von Seiten der Forschung darstellen, deren Umsetzung zum Teil noch ausständig ist.

⁷⁴ Karlekar 2005, S. 13-14.

⁷⁵ Karlekar 2005, S. 14.

⁷⁶ Vgl. Karlekar 2005, S. 14. Auf die Bedeutung des Interieurs im Zusammenhang mit den Personen im Bild wird in Kapitel 3 zurückzukommen sein; siehe Kapitel 3, S. 73-75, 87-90.

Nach den Aufständen 1857⁷⁷ wurde Indien zum begehrten Ziel, besonders für europäische Fotografen, die nach neuem fotografischem Material für das europäische Publikum suchten. Interessant ist, dass die Ereignisse von 1857 vor allem retrospektiv, im Sinne der Betrachtung der Folgen der Aufstände, dokumentiert wurden, was auf die Gegebenheiten der Infrastruktur und die technischen Möglichkeiten der Fotografie zurückzuführen ist.

Die drei *Presidencies* Kalkutta, Madras und Bombay⁷⁸ waren bevorzugte Ziele der westlichen Fotografen wie Felice A. Beato oder Samuel Bourne, die mit unterschiedlichen Bestrebungen nach Indien reisten und vor allem ein britisches Publikum und einen westlichen Markt bedienten. Die Fotografie stand ganz im Sinne der Dokumentation des Landes, der Leute und des Empires. Die ästhetischen Kompositionen dieser Bilder folgten, wie vorangehend auch im Bezug auf das Kompositionsschema von Porträtdarstellungen im indischen Fotostudio erwähnt wurde, meist europäischen Mustern. Für die Fotografen stand die malerische Umsetzung des Abgebildeten im Vordergrund.

“Seeing the unknown through the known, applying modes of representing the pastoral landscape of Europe to the incommensurable and yet tamed space of India transpires, like a wonder of visual translation, in the work of artists Thomas and William Daniell, who travelled in India between 1786 and 1794.”⁷⁹

Die Fotografen übernahmen bereits existierende Darstellungsformen der Malerei und suchten nach publikumswirksamen Motiven, die einerseits das Gefühl von Vertrautheit der „fremden“ Landschaft im europäischen Betrachter weckten und andererseits die Darstellung des „Anderen“ und „Exotischen“ betonten. Die Fotografie gewährte einen Blick auf ein unbekanntes Territorium und befriedigte das voyeuristische Interesse des westlichen Betrachters.

⁷⁷ Die Aufstände 1857 – 1859, die als *Great Mutiny* in die britische Geschichte eingingen, waren ein einschneidendes Ereignis für die britische Herrschaft in Indien. Die Aufstände begannen am 10. Mai 1857 mit dem Aufstand indischer Soldaten der *Bengal Army* in Meerut und der Ermordung ihrer britischen Offiziere. Danach zogen die Soldaten nach Delhi, um den Großmogul um dessen Führung zu bitten. Es formierten sich Aufstände in Nord- und Zentralindien gegen die britische Herrschaft, wo sich weitere unzufriedene Gruppierungen wie Bauern und Grundherren anschlossen. Hauptschauplätze der Kämpfe waren Delhi, Lucknow und Kanpur. Vgl. Rothermund 2002, S. 60-62.

⁷⁸ Kalkutta war ab 1814 *Presidency*, gefolgt von Madras ab 1851 und Bombay ab 1855.

⁷⁹ Pelizzari 2003, S. 25; vgl. dazu auch Karlekar 2005, S. 23-36.

„Die Begeisterung, nun endlich von der ganzen Welt visuell Besitz ergreifen und sie nach Hause tragen zu können, führte fast unmittelbar nach Erfindung der Fotografie dazu, dass Diplomaten, Wissenschaftler und Abenteurer ihre bis zu 250 kg schweren Fotoausrüstungen in die fernsten Winkel der Erde schleppten, um dem staunenden Publikum zu Hause verborgene Schätze präsentieren zu können.“⁸⁰

Die westlichen Fotografen verfolgten in Indien verschiedene Ziele und wandten sich unterschiedlichen Sujets zu.

Felice Beato kam im Februar 1858 nach Kalkutta und blieb bis 1860 in Indien. Beato fotografierte vor allem die Auswirkungen von 1857 und die Orte des Krieges in Lucknow, Kanpur und Delhi, die zu kollektiven Erinnerungsorten und patriotischen Symbolen wurden. Vor allem für den westlichen Markt waren Beatos Fotografien eine Informationsquelle über die Folgen der Ereignisse von 1857.⁸¹ Maria Antonella Pelizzari bezeichnet Felice Beato als frühen Fotojournalisten.⁸²

“Beato photographed sites of war and destruction and, in some images, had skeletons and bones arranged strategically to remind the viewer of the horror that had been witnessed by that area. The photograph served not only as powerful mnemonic device but also as the site for conflicting word images and fantasies.”⁸³

Die Fotografien Beatos, die mit ihren Bildunterschriften topografische Informationen enthielten, galten für das britische Publikum als verlässliche Reportagen. David Harris weist darauf hin, dass Felice Beatos Kriegsfotografien als wichtiges Element der britischen Kolonialideologie gesehen werden müssen; einerseits unterstützen seine Fotografien als visuelle Zeugnisse historische Fakten, andererseits transportieren sie politische Propaganda.⁸⁴ Hauptabsatzmarkt Beatos war das britische Militär.

Samuel Bourne hielt sich von 1863 – 1870 in Indien auf. Seine fotografische Karriere begann 1854 in Großbritannien. In einem Vortrag vor der Fotografischen Gesellschaft Nottingham diskutierte er seine Vorliebe für das Malerische in der Malerei des späten

⁸⁰ Brauchitsch, von 2002, S. 53.

⁸¹ “The battleground, breached walls, abandoned buildings scarred by canon and artillery fire, all became important symbols for a growing and almost jingoistic patriotism.” Karlekar 2005, S. 44.

⁸² Vgl. Pelizzari 2003, S. 45.

⁸³ Karlekar 2005, S. 44.

⁸⁴ Vgl. Harris 2006, S. 119-131. “The historical value of such photographs rests upon their ability to reveal aspects of the inner mechanics of imperialism, and particularly in furnishing an apparently objective, but in reality highly circumscribed and one-sided record of the contemporaneous events.” Harris 2006, S. 126.

18. Jahrhunderts und formulierte seine Suche nach dem Malerischen in der Landschaft.⁸⁵

“Bourne’s artistic ideals, as expressed in a lecture to the Nottingham Photographic Society and later repeatedly voiced in his ebullient Indian narratives, were clearly linked to the late-eighteenth-century imaginative conceits of the beautiful, the sublime and the picturesque.”⁸⁶

Simla war als Sommersitz und Erholungsgebiet der Britischen Regierung in Indien ein wichtiger kommerzieller Punkt für Bournes Niederlassung eines Fotostudios. Auch bot Simla den Ausgangspunkt für zwei fotografische Expeditionen Samuel Bournes ins Himalajagebiet und nach Kaschmir. Bourne fokussierte neben extremen Gebirgszügen auch sanftere Landschaften als fotografische Motive, die das „exotische“ Gegenstück zur britischen Landschaft darstellten.

“It is possible that stiff competition at home over the search for the picturesque motivated his growing commercial interest. The prevailing craze for mountain scenery in Europe meant that in order to provide the market with new and different images, Bourne would have to venture in unknown territory.”⁸⁷

Bourne fotografierte auch britische Niederlassungen in Nainital, Ootacamund, den Nilgiri Hills und in Darjeeling.⁸⁸ Seine fotografische Wiedergabe dieser Lokaltäten lassen zum größten Teil nicht unbedingt auf Indien als Schauplatz schließen, sie könnten ebenso in Großbritannien entstanden sein. Karlekar deutet das als die Aneignung des befremdlichen Territoriums durch die Umformulierung desselben in eine vertraute Landschaft und sieht darin eine Verkörperung der Eingliederung Indiens in das Britische Empire. Dehejia bespricht die Übertragung des Malerischen auf Indiens Landschaft in Samuel Bournes Oeuvre, die dem Betrachter in erster Linie als “apparently innocent technique”⁸⁹ erscheinen mag und unterzieht sie einer näheren Betrachtung.⁹⁰

⁸⁵ Vgl. Sampson 2006a, S. 163-164.

⁸⁶ Sampson 2006a, S. 164.

⁸⁷ Karlekar 2005, S. 47.

⁸⁸ Vgl. Sampson 2006a, S. 167-168.

⁸⁹ Dehejia 2006, S. 21.

⁹⁰ Vgl. ebd.

“When Samuel Bourne applied the aesthetic principles of the picturesque to his landscape photographs of India, he was able to tame, organize, and capture that territory within the boundaries of his carefully chosen frame. It has been argued that he was thereby ‘familiarizing and domesticating a potentially hostile landscape’.”⁹¹

Gary Sampson weist darauf hin, dass Elemente, die auf Indien als Schauplatz hinweisen (z.B. einheimische Personen), wenn nicht gänzlich ausgeblendet, so doch vereinzelt gezeigt werden, um als kompositorische Elemente ins Malerische überführt zu werden.

“Singular objects composed their own subgenre of picturesque subject matter, which varied from crudely fashioned rope or wooden bridges, stone monuments to sati [...], multistoried temples and storage buildings, to odd and horrific geologic formations.”⁹²

Bourne gründete gemeinsam mit seinem Partner Charles Shepherd Niederlassungen des Fotostudios *Bourne and Shepherd* in Simla, Kalkutta und Bombay. Sampson betont die symbolische Bedeutung von Bournes Bildern im Zusammenhang mit der Visualisierung des Britischen Empire. Bournes Idealismus und die Verwendung des Malerischen in seinen Fotografien konstruieren “a deceptively benign representation of India as a relatively safe and exotically scenic land for favorable cultural and commercial exploit”⁹³.

Ahmed Ali Khan aus Lucknow war einer der ersten indischen Berufsfotografen. Seine *Lucknow Alben*, die vor 1857 entstanden sind, sind heute wichtige historische Dokumente und beinhalten Porträts britischer Offiziere und indischer Widerstandskämpfer, die in den Aufstand 1857 involviert waren.⁹⁴

Lala Deen Dayal gehörte zu den führenden indischen Berufsfotografen. Er begann 1874 mit der Fotografie und war bereits gegen Ende des Jahres 1870 ein angesehener Fotograf mit einer hochrangigen indischen und europäischen Kundschaft.⁹⁵ Seine fotografischen Motive umfassten Architektur, Landschaften, Porträts prominenter Inder

⁹¹ Dehejia 2006, S. 21. “Familiar names and the recreation of nostalgic ambiances were significant ploys in the incorporation of India into the British empire.” Karlekar 2005, S. 52.

⁹² Sampson 2006a, S. 167-168.

⁹³ Sampson 2006a, S. 174. Karlekar bezeichnet Bournes Fotografien als Beispiel für nichtamtliche, koloniale Fotografie, die sich einer imperialen, auf Differenz und Hierarchie beruhenden Weltsicht verschrieben hat. Vgl. Karlekar 2005, S. 47.

⁹⁴ Vgl. Karlekar 2005, S. 60-61; vgl. Dehejia 2006, S. 15.

⁹⁵ Vgl. Sampson 2006b, S. 259.

und Briten, Veranstaltungen und Ereignisse des Empires und des Militärs, aber auch ethnologische Fotografien, worin Karlekar Christopher Pinneys Beobachtung bestätigt sieht, dass indische Fotografen sich dem Projekt der ethnologischen Erfassung des Landes anschlossen.⁹⁶ Karlekar hebt Deen Dayals malerischen Stil hervor, welcher, den aktuellen ästhetischen Vorstellungen entsprechend, einer westlichen Kundschaft entgegen kam.⁹⁷ “Produced in the style of the times, Deen Dayal’s work reflected the colonial gaze that stressed the exotic and the beautiful, appealing to the viewership back in Britain.”⁹⁸

Gary Sampson betont Deen Dayals Hinwendung zur Dokumentation des architektonischen und kulturellen Erbes Indiens, wie sie von Seiten des Britischen Empire forciert wurde. Die gleichzeitige Übernahme vorherrschender ästhetischer Muster und die Orientierung am bereits existierenden Oeuvre von Samuel Bourne lassen auf eine gewisse Marktorientiertheit Deen Dayals schließen. Sampson weist ergänzend auf die Vielfältigkeit in Deen Dayals gesamtem Oeuvre hin.⁹⁹ Bis Mitte 1880 reiste Deen Dayal durch Zentralindien und dokumentierte unter anderem archäologische und kulturelle Schätze Indiens. Viele der entstandenen Bilder wurden vom *Archaeological Survey of India*¹⁰⁰ veröffentlicht.

Deen Dayals Auftraggeberschaft bewegte sich zwischen Britisch Indien und Indiens Fürsten und Maharajas. Einer seiner einflussreichsten Kunden war der 6. Nizam von Hyderabad, der Deen Dayal 1895 den Titel *Raja Musawir Jung* verliehen hat.¹⁰¹ Der Nizam ermöglichte ihm den Zugang zur fürstlichen Welt, die keinem europäischen Fotografen in vergleichbarer Weise zugänglich war. Durch den hohen Einfluss des Nizams hatte Deen Dayal Gönner innerhalb der indischen und britischen Elite und Bürokratie. “Deen Dayal photographed the nizam’s durbars, and at the same time made studies of Lord and Lady Curzon at the hunt near Hyderabad.”¹⁰²

1885 wurde Deen Dayal zum Hoffotografen des Nizams von Hyderabad ernannt. Es entstanden Bilder von Hyderabad, seinen Monumenten und dem Leben am Hof. Deen Dayal betrieb Fotostudios in Indore, Secunderabad und in Bombay. Das Fotostudio in

⁹⁶ Vgl. Karlekar 2005, S. 63.

⁹⁷ Vgl. Karlekar 2005, S. 61-63.

⁹⁸ Karlekar 2005, S. 61-63.

⁹⁹ Vgl. Sampson, 2006b, S. 264-265.

¹⁰⁰ Der *Archaeological Survey of India* (ASI) wurde 1860 von der Regierung gegründet. Ziel des ASI war es, Indiens antike Architektur und Monumente zu bestimmen und zu erhalten.

¹⁰¹ Vgl. Karlekar 2005, S.63; vgl. Sampson 2006b, S. 270.

¹⁰² Sampson 2006b, S. 264.

Secunderabad hatte, wie bereits erwähnt wurde, eine *Zenana*-Abteilung, die von Mrs. Kenny-Levick geleitet wurde.¹⁰³

Um den historischen Rückblick auf die drei von Karlekar erwähnten Formen der Fotografie abzuschließen, erfolgt nun ein Exkurs auf die dritte Kategorie, nämlich die amtliche Verwendung der Fotografie.

Die Fotografie wurde als Dokumentationsmittel zur Überwachung und Kontrolle im kolonialen Interesse genutzt. “As photography became a part of the discourse of power, the camera was ‘never neutral’, its gaze a reflection of the imperial design.”¹⁰⁴

Die Assoziation der Fotografie mit Realität und Objektivität machte sie zum Werkzeug für die Legitimierung der britischen Herrschaft in Indien. Die Visualisierung der imperialen Macht war schon vor dem Aufkommen der Fotografie ein wichtiger Bestandteil des kolonialen Alltags.¹⁰⁵ So waren es zuvor die bildenden Künstler, laut Karlekar vor allem der Porträtist und der Graveur, die für die Regierung tätig waren. Die 1784 von William Jones in Kalkutta gegründete *Asiatic Society of Bengal* spiegelt das koloniale Interesse an der Erschließung und Erforschung des Landes wider und machte sich zur Hauptaufgabe, “to service the colonial regime with information on Indian civilization”¹⁰⁶. Indische Mitglieder wurden erst ab 1829 zugelassen.¹⁰⁷

Ab 1850 ersetzte die Fotografie größtenteils andere Darstellungsmedien. Die visuelle Erschließung des Landes wurde durch die Ostindiengesellschaft gefördert. Dazu gehörten neben der Fotografie als Dokumentationsmedium auch Bestandsaufnahmen in Form von Realien, Gipsabdrücken auch Zeichnungen, die auf eine Kategorisierung der indigenen Bevölkerung, der Architektur, der Topografie und der Landschaft abzielten.

“The invention and spread of photography coincided with an era of aggressive European colonial expansion.”¹⁰⁸ Seit den 1840er Jahren entstanden anthropologische Studien – wenn auch zu dieser Zeit noch unstrukturiert:

¹⁰³ Vgl. Karlekar 2005, S. 63; vgl. Dehejia 2006, S. 19; siehe Kapitel 1, S. 19

¹⁰⁴ Karlekar 2005, S. 24.

¹⁰⁵ Vgl. Karlekar 2005, S. 27.

¹⁰⁶ Karlekar 2005, S. 134.

¹⁰⁷ Innerhalb von hundert Jahren des Bestehens der Gesellschaft gab es insgesamt nur fünf indische Mitglieder, darunter Dwarkanath Tagore, Ramkamal Sen und Rajendralala Mitra. Vgl. Karlekar 2005, S. 134.

¹⁰⁸ Falconer 2006, S. 79.

“In India, while interest on such matters was steadily growing, the creation of a photographic archive of such material was yet in its infancy. Papers from European ethnological societies offering guidance in anthropological matters to travelers had been published by the Asiatic Society of Bengal in the early 1840s.”¹⁰⁹

Es wurden anthropologische Archive mit fotografischen Aufnahmen verschiedener ethnischer Gruppen angelegt. Die Sammlung solcher Studien wurde von der britischen Ostindiengesellschaft, ethnologischen europäischen Gesellschaften und fotografischen Gesellschaften in Auftrag gegeben. Eines der größten Projekte für diesen Zweck war *The People of India*, das von John Forbes Watson und John William Kaye herausgegeben wurde und zwischen 1868 und 1875 in acht Bänden vom *India Museum* in London publiziert wurde.¹¹⁰ Falconer sieht in diesem Werk, das etwa fünfhundert Bilder mit Begleittexten umfasst, einen signifikanten offiziellen Versuch einer Konstruktion eines Überblicks über ethnische Gruppen in Indien. Es spiegelt den amtlichen Gebrauch der Fotografie im Bereich der Anthropologie wider.¹¹¹ Begleittexte und Fotoauswahl unterstützten hierbei die imperiale Ideologie.

“Although imbued throughout with resonances of the mutiny of the previous decade, they also served to reinforce notions of dominance and control, both in the selection of their subjects and in the descriptive text.”¹¹²

Ähnlich wie für die visuelle Dokumentation der Architektur wurden auch für die ethnologische Erfassung des Landes Staatsbeamte und gelegentlich Berufsfotografen eingesetzt. Ideologisch wurde dabei der wissenschaftliche Nutzen der Arbeit betont, auch wenn Watson sich wohl bewusst war, dass seine Publikation nicht wissenschaftlich war.¹¹³

1847 wurde ein Bericht mit der Forderung nach einer Bestandsaufnahme aller existierenden Monumente Indiens an die drei *Presidencies* Bombay, Madras und Kalkutta ausgesandt.¹¹⁴ Staatsbeamte wurden vorübergehend freigestellt, um

¹⁰⁹ Falconer 2006, S. 79.

¹¹⁰ Die früheste ethnologische Publikation mit Fotografien war *The Oriental Races and Tribes, Residents and Visitors of Bombay*, das von William Johnson in zwei Bänden herausgegeben wurde (London 1863 – 66).

¹¹¹ Vgl. Falconer 2006, S. 80.

¹¹² Falconer betont, dass die Herausgeber nur auf fotografisches Material zurückgriffen, das in London zugänglich war. Schon alleine dadurch konnte die Publikation dem Anspruch, die Bevölkerung des gesamten Subkontinents zu illustrieren, nicht gerecht werden. Falconer 2006, S. 80.

¹¹³ Vgl. Falconer 2006, S. 82.

¹¹⁴ Vgl. Falconer 2006, S. 70.

fotografische Expeditionen als *government photographer* zu machen.¹¹⁵ Zum Teil wurden auch Berufsfotografen von der Ostindiengesellschaft beauftragt und finanziell gefördert. Nachdem gegen Ende der 1850er Jahre die staatlichen Förderungen, auf Grund der Ausschreitungen von 1857 und deren verheerende finanzielle Auswirkungen auf die Ostindiengesellschaft¹¹⁶, verringert wurden, setzten vor allem Amateure die fotografische Dokumentation des Landes fort.¹¹⁷

1855 wurde offiziell die Forderung der Ostindiengesellschaft an die Regierung Bombays gestellt, Zeichner in Westindien durch Fotografen zu ersetzen. Dies sollte bald auf ganz Indien ausgeweitet werden.¹¹⁸ 1860 wurde der *Archaeological Survey of India* zur Bestimmung und Erhalt von Architektur und antiken Monumenten gegründet. Mit der Gründung des *Archaeological Surveys* wurde die Fotografie im Sinne der Amtsausübung für Offiziere verpflichtend.

“Yet the comprehensive nature of the original scheme illustrates how among the colonial rulers photography was gaining implicit acknowledgement as another tool for accumulating knowledge that would reinforce ideas of imperial legitimacy.”¹¹⁹

Um 1860 stammten die meisten Architekturfotografien von kommerziellen Fotografen, was ein wachsendes Interesse des Empires an der Erfassung und der Erhaltung der indischen Architektur zeigt. Pelizzari sieht in der Dokumentation von Monumenten und Architektur ein Programm imperialer Kontrolle, das darauf abzielte, das nationale Erbe Indiens als kulturelles Erzeugnis der britischen Gutachter darzustellen.¹²⁰ *Traces of India. Photography, Architecture, and the Politics of Representation, 1850 – 1900*¹²¹ thematisiert die Beziehung zwischen früher Architekturfotografie und der Konstruktion einer Art „zweiten“ Geschichte Indiens, nämlich der britischen Geschichte in Indien. Die Fotografie fungiert dabei als Vehikel für die Grundsteinlegung historischer Fundamente einer britischen Geschichte in Indien. Dies geschah einerseits durch die Dokumentation des kulturellen Erbes und andererseits durch die Errichtung neuer Monumente.

¹¹⁵ Vgl. Falconer 2006, S. 71.

¹¹⁶ Vgl. Falconer 2006, S. 75.

¹¹⁷ Ein Beispiel dafür ist Dr. John Murray. Vgl. Falconer 2006, S. 75-76.

¹¹⁸ Vgl. Falconer 2006, S. 72-73; vgl. Dehejia 2006, S. 15.

¹¹⁹ Falconer 2006, S. 74.

¹²⁰ Vgl. Pelizzari 2003, S. 34.

¹²¹ Ausst. Kat. Canadian Centre for Architecture/Yale Center for British Art 2003.

Die Visualisierung des kolonialen Projektes in der Fotografie ist nicht zu unterschätzen. Viele stereotype Indienbilder finden hier ihren Ursprung. Vor diesem geschichtlichen Hintergrund werden die Strukturen innerhalb der westlichen Pressefotografie und des Kunstmarktes im Bezug auf die (Re-)Produktion stereotyper Indienbilder, welche in der Untersuchung von Dayanita Singhs Entwicklung von der Pressefotografin zur unabhängigen Fotografin in Kapitel 2 thematisiert werden, klarer erscheinen. Diese Stereotypen beruhen auf dem Prinzip von Differenz und konstruieren Kategorien wie Zeitlosigkeit, Exotik, Armut und Elend. Die Wurzeln dieser Stereotypen und die Konstruktion von Dichotomien des Selbst und des Anderen liegen lange vor dem Aufkommen der Fotografie in der Zeit der Entdeckungsreisen im 13. Jahrhundert und sind stark mit den hierarchischen Prinzipien von Eroberung und Eroberten verbunden, worauf jedoch in der vorliegenden Arbeit nicht näher eingegangen wird.

“India and photographers have one common enemy: the cliché. India is one of the most photographed countries in the world, and it is one of those whose image seems to have remained unchanged since anyone can remember. Astonished and dazzled by this extraordinary world, a vast eclectic army of imagemakers – travellers and sightseers, amateurs and professionals – has pursued a single dream as it focuses on the picturesque poverty and the hypnotic culture of everyday life. For its worshippers, the ‘eternal’ India demands nothing more than the exclusion of all traces of modernity from the frame.”¹²²

Die Geschichte der Fotografie in Indien ist ein komplexes System aus Kolonialgeschichte und indischer Geschichte. Das Aufkommen der Fotografie in Indien um 1840 läuft parallel mit einer sich entwickelnden Veränderung sozialer und kultureller Traditionen, die sich in der visuellen Welt widerspiegelt. Ein wichtiges fotografisches Genre ist ohne Frage die Familienfotografie, die in Indien ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts populär wurde und eine soziale Veränderung der traditionellen Lebensweise vieler Inder und Inderinnen reflektiert.

Bezeichnenderweise wählte Dayanita Singh in ihrem Debüt als unabhängige Fotografin im Jahr 1992 mit dem Projekt der *Family Portraits* Familienporträts der indischen Mittel- und Oberschicht als Sujet für ihre Distanzierung vom Fotojournalismus und der Auftragsarbeit vor allem für die westliche Presse. Die Fotografien, die im Fotoband *Privacy* (Steidl 2003) publiziert wurden, sind bewusste Inszenierungen von Wohlstand

¹²² Willaume 2008, S. 13.

und Selbstbewusstsein und zeigen einen selbstkritischen Wendepunkt im Oeuvre Singhs.

“For eight years I worked as a photographer in India, catering to western perceptions of what India is. I got fed up working in worlds that I did not truly belong to – I could empathize with but never really understand what it means, say, to be a Bombay prostitute or a child labourer. I wanted to look at the India I came from, at the changing styles and relationships, which are taking place inside well-off families who live in big cities, and particularly my own city, Delhi.”¹²³

Die Wahl der Familienfotografie als Genre für die Visualisierung eines subversiven und kritischen Standpunkts gegenüber stereotypen Indienklischees in den *Family Portraits* Dayanita Singhs wurzelt offensichtlich in der Frühphase der Fotografiegeschichte, in der sich eine gebildete indische Mittelschicht formierte, welche die Fotografie als Medium der Selbstdarstellung nutzte. Dass sich Dayanita Singh dem Genre der Familienfotografie bedient, scheint also kein Zufall zu sein.

1.1.1. Archivierung

Aufbauend auf diesem historischen Überblick zur Geschichte der Fotografie in Indien seit 1840 und dem Erbe, das aus diesen Entwicklungen für die nächste Generation hervorgegangen ist, soll im Folgenden unter besonderer Berücksichtigung der (zum Teil noch ausständigen) Archivierung historischen Materials in Indien auf die Entwicklung der Fotografie in Indien im 20. Jahrhundert und im Besonderen auf die Entstehung der Pressefotografie in Indien übergeleitet werden.

Anhand eines konkreten Beispiels eines erst kürzlich „wiederentdeckten“ fotografischen Archivs, nämlich das der ersten Pressefotografin Indiens, Homai Vyarawallas, soll betont werden, wie wichtig die Archivierung (historischen) fotografischen Materials für eine vollständige Geschichtsschreibung ist.

Die Zeitspanne von 1870 bis ins frühe 20. Jahrhundert war prägend für die Familien- und Sozialgeschichte Indiens. Um 1915 wurde neben der Studiofotografie auch die *Domestic Photography* bei der städtischen Mittel- und Oberschicht und der Aristokratie sehr populär. Hierbei wurden Berufsfotografen in die Häuser der Familien eingeladen

¹²³ Singh 1997, S. 221.

und beauftragt, Familienporträts im häuslichen Ambiente zu machen.¹²⁴ Ab der Jahrhundertwende entwickelte sich zunehmend auch der Zweig der Amateurfotografie in der *Domestic Photography*, wobei besonders das Familienleben akribisch dokumentiert wurde. Diese Entwicklung muss parallel zu technischen Innovationen gesehen werden, welche die Benutzung der Kamera für Amateurfotografen und Amateurfotografinnen erleichterten.

Ab 1880 wurde die Produktion von fotografischen Platten und Papier industrialisiert.¹²⁵ 1888 brachte George Eastman die erste tragbare Kodak Boxkamera auf den Markt, somit konnte ein Rollfilm auf Zelluloidbasis zum Entwickeln eingeschickt werden. Die Fotografie öffnete sich dadurch auch dem Laien und wurde in der Produktion billiger.¹²⁶ Erhaltene fotografische Archive von AmateurfotografInnen befinden sich heute meist bei den Nachkommen oder in privaten Sammlungen. In Kapitel 3 werden beispielsweise die erst kürzlich veröffentlichten privaten fotografischen Archive von Umrao Singh Sher-Gil und Nony Singh zur Untersuchung des Oeuvres Dayanita Singhs herangezogen und somit auf die Bedeutung der historischen Archive für das zeitgenössische Kunstschaffen verwiesen. Kapitel 4 wird zeigen, dass sich dieser archivarische Gedanke auch im Oeuvre Singhs, vor allem in ihrer Buchproduktion, widerspiegelt.

Die meisten heute noch existierenden Familienalben und Familienfotografien Indiens befinden sich in Privatbesitz. Offizielle Sammlungen befinden sich in der *Oriental and India Office Collection* der British Library in London, in der *Alkazi Collection of Photography* in Delhi, im *Empire and Commonwealth Museum* in Bristol, in der *Royal Commonwealth Society Library* der Universitätsbibliothek Cambridge, im *South Asia Centre* der Universität Cambridge¹²⁷ und dem *Canadian Centre for Architecture* in Montréal.

In Zusammenhang mit den fotografischen Sammlungen der ehemaligen indischen Herrscherfamilien wurde bereits auf das Problem der Archivierung hingewiesen. Pramod Kumar betont ein Ungleichgewicht im Bereich der Forschung der

¹²⁴ Dayanita Singh greift diese Tradition in den *Family Portraits* auf, indem sie Familien der Mittel- und Oberschicht in ihren Häusern und Wohnungen fotografiert. Kapitel 3 wird näher darauf eingehen. Siehe Kapitel 3, S. 65-66, 74, 76-86.

¹²⁵ Vgl. Gray 2006, S. 299.

¹²⁶ Vgl. Kalekar 2005, S. 8.

¹²⁷ Vgl. Karlekar 2005, S. 69 (Fußnote 27).

Fotografiegeschichte Indiens.¹²⁸ Dieses führt er auf die einseitige Betrachtung fotografischen Materials zurück, das vor allem in westlichen Institutionen und Sammlungen beherbergt ist. Meist handelt es sich dabei um Archivmaterial, das von westlichen und nicht von indischen Fotografen produziert wurde. Diese Unterscheidung ist besonders im Hinblick auf eine vollständige Betrachtung der Fotografiegeschichte Indiens wichtig, das über hundert der insgesamt hundertfünfzig Jahre Fotografiegeschichte eine britische Kolonie war; bisher wurde jedoch vor allem die koloniale Fotografie in Indien untersucht.

Sunil Gupta und Radhika Singh sprechen davon, dass die Geschichte der Fotografie in Südasien weitgehend noch geschrieben werden muss. Zwar ist die Geschichte der kolonialen Fotografie in Indien bereits sehr gut aufgearbeitet, mit Ausnahme weniger Beispiele ist bislang aber nur wenig über *indische* FotografInnen bekannt. Auch ist die Fotografie als akademische Disziplin noch nicht wirklich erschlossen und nicht mit dem akademischen Angebot in Europa und Amerika vergleichbar.¹²⁹

Gupta und Singh betonen die Abwesenheit eines zentralen Archivs für Fotografien, die von Anfang bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts entstanden sind. So sind es derzeit zumeist private Sammlungen, die historische Fotografien des frühen 20. Jahrhunderts beherbergen und nicht selten hängt es von den finanziellen Möglichkeiten der Nachfahren ab, was mit den Archiven geschieht. Zunehmend etablieren sich jedoch auch indische Sammlungen wie die *Alkazi Collection of Photography* in Delhi und die *Abhishek Poddar Collection* in Bangalore.¹³⁰

1.2. Geschichte der Pressefotografie in Indien

Anhand des Beispiels Indiens erster Fotojournalistin, Homai Vyarawalla, soll nun die Geschichte der Pressefotografie in Indien besprochen werden, aus der in den 1970er Jahren eine Generation von DokumentarfotografInnen hervorging. Die Besprechung der Geschichte der Pressefotografie und Dokumentarfotografie in Indien ist im Hinblick auf

¹²⁸ Vgl. Kumar 2010a; vgl. Kumar 2010b; siehe Kapitel 1, S. 16.

¹²⁹ "While there have been technical schools and well-established trade practice of mentoring and learning of the job; there hasn't been that plethora of academic courses that swept across Europe and America in the 1970s. The first MFA in Photography is finally underway at the National Institute of Design, Ahmedabad in collaboration with the University of the Creative Arts, Farnham, UK."

Gupta/Singh 2010, S. 13.

¹³⁰ Vgl. ebd.

Dayanita Singhs Ausbildung als Fotojournalistin und Dokumentarfotografin relevant und für die Frage nach einer Tradition im Oeuvre der Fotografin unumgänglich.

1.2.1. Indiens erste Fotojournalistin

Der Fall Homai Vyrawallas wird zeigen, welch unheimlicher Verlust eine Nichtaufarbeitung eines historischen fotografischen Archivs, wie des ihren, für eine vollständige Geschichtsschreibung darstellen würde.

“It was after fifty years of having taken these pictures that I started to see the value of my work. I was just earning a living at that time with no thought of preserving it for posterity. Once you said I would be remembered for it. Remembered by whom? In a country where a great man like Gandhiji has been forgotten, why would I be remembered? I couldn’t care less. All I want today is for people, especially the young, to see what it was like to live in those days. It was different kind of world altogether. I want people to get a glimpse of that.”¹³¹

Homai Vyrawalla, Indiens erste Fotojournalistin, lebte seit ihrer Abkehr von der Pressefotografie 1970 in Anonymität. Durch Zufall stieß der Fotograf Satish Sharma in Aufzeichnungen des *Press Information Bureau* in Delhi auf Homai Vyrawallas Namen und überzeugte sie 1989, ihr Werk für die Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Homai Vyrawallas Archivmaterial befand sich über dreiundzwanzig Jahre in Kisten und Schränken verpackt, bis es offengelegt wurde. In den frühen 1980er Jahren ging bereits ein Teil ihres fotografischen Materials bei einem Umzug verloren, anderes vernichtete sie selbst.¹³² Teile ihrer Sammlung befinden sich heute in verschiedenen öffentlichen Archiven, darunter sind die *Alkazi Collection of Photography* in Delhi und das *Aditya Arya Archive* in Gurgaon.

Homai Vyrawalla (geb. 1913) lebt heute in Baroda.¹³³ Sie studierte am St. Xavier College und diplomierte an der *Sir J.J. School of Art* in Bombay. 1941 heiratete sie Maneckshaw Vyrawalla.

Homai Vyrawalla war als erste Fotojournalistin Indiens eine Ausnahmeerscheinung in der Männerdomäne der Pressefotografie; dies wurde auch von Seiten der Öffentlichkeit kommentiert. In *The Statesman* wurde sie am 14. Mai 1951 als bekannteste

¹³¹ Zit.n. Gadihoke 2006, Vorwort.

¹³² Vgl. Gadihoke 2006, Danksagung, Vorwort.

¹³³ Vgl. Ausst. Kat. Whitechapel Gallery/Fotomuseum Winterthur 2010, S. 355.

Pressefotografin Delhis und wohl einzige Pressefotografin Indiens erwähnt und des Weiteren für ihre Arbeit sehr geschätzt.

“She is an outstanding example of what can be done if the will is there. Hers was an uphill struggle initially; a woman press photographer was eyed with suspicion, if not hostility. But it was not long before she was accepted; today no function seems complete without her.”¹³⁴

In den frühen 1940er Jahren war Homai Vyarawalla neben ausländischen Kolleginnen wie der Amerikanerin Margaret Bourke-White, die 1947 nach Indien kam, Indiens einzige Fotojournalistin.¹³⁵ Unter den männlichen Kollegen Homai Vyarawallas waren Mast Ram, Amarnath (*Indian Express*), N. Thiagarajan (*The Hindu*), Kulwant Roy (führte die Agentur *Associated Press Photos* und arbeitete für *The Muslim*) und R. Satakopan (*Associated Press of America*). Die Fotojournalisten dieser Zeit werteten ihre Tätigkeiten als ehrenwert und bezeichneten sich selbst als *gentlemen journalists*.¹³⁶

Technische Entwicklungen im Bereich der Fotografie führten zur Erleichterung in der Verwendung und der Transportfähigkeit der Kamera; dies beeinflusste auch die Mobilität der Fotografen und wirkte sich somit positiv auf die Pressefotografie aus. Die Form der unabhängigen Fotografie gab es in dieser frühen Zeit in Indien nicht.¹³⁷ Homai Vyarawalla äußert sich zur erschwerten Transportfähigkeit des fotografischen Equipments wie folgt.

“Even flash bulbs in those days were the size of regular household bulbs or even larger. It was usual for me to carry two bags; one full of flash bulbs and the other for used ones. This was in addition to carrying two or three cameras, a movie camera sometimes, films, the flash box and a wooden tripod. On a bicycle and wearing a sari!”¹³⁸

¹³⁴ Zit.n. Gadihoke 2006, S. 58.

¹³⁵ Vgl. Gadihoke 2006, S. 168.

¹³⁶ Vgl. Gadihoke 2006, S. 169.

¹³⁷ Sabeena Gadihoke spricht von einer Abwesenheit der unabhängigen Fotografie zur Zeit der Unabhängigkeitswerdung Indiens und führt das darauf zurück, dass die Fotografie sehr teuer war; es gab weder Bildungseinrichtungen für Fotografie noch Ausstellungsmöglichkeiten. Vgl. Gadihoke 2010b.

¹³⁸ Zit.n. Gadihoke 2006, S. 96.

Gadihoke spricht von Errungenschaften derameratechnologie in den 1930er Jahren. Kleinere tragbare Kameras wie die Rolleiflex, Contax und Speed Graphic ersetzen sperrige Vorgänger.¹³⁹

Auch wenn die Studiofotografie sich weiterhin einer stark performativen Ästhetik verschrieb, so wurde der öffentliche Raum - um Glaubwürdigkeit zu vermitteln - in einer dokumentarischen Form des Realismus wiedergegeben.

Die Zeit vor der Unabhängigkeit Indiens 1947 war voll von politisch einschneidenden Ereignissen und antikolonialen, nationalistischen Bestrebungen.

“While the nationalist movement was gathering momentum in India, a quiet revolution was happening elsewhere. The camera had moved out of the studio into the streets making it possible for a small group of intrepid photographers to be present at every major event.”¹⁴⁰

Diese Periode gilt als Blütezeit der Pressefotografie in Indien. Pressefotografen fotografierten für Zeitungen, Fotoagenturen oder für das staatliche Informationsbüro. Der Zeitungs- und Magazinmarkt bot einen Arbeitsmarkt für zahlreiche Fotojournalisten. In Bombay waren es unter anderem das Wochenblatt *The Illustrated Weekly of India*¹⁴¹ und *Bombay Chronicle*¹⁴², in denen Homai Vyarawallas frühe Arbeiten als freiberufliche Fotojournalistin ab 1939 zu finden waren.¹⁴³

Mit Ausbruch des Zweiten Weltkrieges gab es eine enorme Nachfrage an Fotomaterial, das die Fortschritte und Errungenschaften der Briten im Kriegsverlauf dokumentieren sollte. Homai Vyarawallas Auftragsarbeit für *The Illustrated Weekly of India* ist geprägt von britischen Interessen.

“The key question was - whom did the Indians identify with in this battle between democracy and fascism? If they did identify with the Allies, then how could they position themselves against British colonialism? Juxtapositions of civil life in

¹³⁹ Rolleiflex war bis in die 1960er Jahre die bevorzugte Kamera für Pressefotografie; Speed Graphic war die bekannteste frühe Pressekamera. Vgl. Gadihoke 2010a, S. 312.

¹⁴⁰ Gadihoke 2010c.

¹⁴¹ Der Herausgeber des Magazins war ein Brite. *The Illustrated Weekly* transportierte nicht selten britische Interessen. Es war eines der ersten Blätter, das auch Fotoromane veröffentlichte. Vgl. Gadihoke 2006, S. 33.

¹⁴² 1915 gegründet, transportierte *The Bombay Chronicle* nationalistische Tendenzen. Vgl. Gadihoke 2006, S. 33.

¹⁴³ Vgl. Gadihoke 2006, S. 26-30.

Bombay and the impending war, in Homai's photograph point to some of these conflicts."¹⁴⁴

Fotostrecken, die Frauen im Berufsleben zeigen, geben Einblick in vorherrschende Geschlechterrollen der Zeit, die besonders für Frauen der Mittel- und Oberschicht stark definiert waren. Die Berufung der Frau wurde in der Familie als Hausfrau, Mutter und Ehefrau verortet. Die „Berufstätigkeit“ der Frau der Mittel- und Oberschicht sollte ihre Rolle als Hausfrau erweitern, ohne sie zu sehr von zu Hause zu entfernen. Im Zweiten Weltkrieg wurden Frauen verstärkt im öffentlichen Raum gebraucht und engagierten sich daher auch außerhalb des Hauses in Demonstrationen und im Dienstleistungsbereich.¹⁴⁵

1942 zog Homai Vyrawalla mit ihrer Familie nach Delhi. Maneckshaw, Homai Vyrawallas Ehemann, wurde vom *British Publicity Office* eine Stelle im *Far Eastern Bureau* angeboten. Beide waren auch beim *British Information Service* (B.I.S.), dem Britischen Informationsdienst, angestellt. Homai Vyrawalla war von 1942 – 1950 beim B.I.S. beschäftigt und ab 1951 als freiberufliche Fotografin tätig, darunter für *Time Life*, *Black Star*, *D.P.A.*, *Paul Popper* und anderen internationalen Zeitungen. Delhi bot zwischen 1942 – 47, auf dem Weg zur Unabhängigkeit, gute Voraussetzungen für die Pressefotografie. Die wertvollen Zeugnisse gewähren heute Einblicke in historische Ereignisse.

Auch das soziale Leben der Stadt und seinen Clubs, wie dem berühmten *Gymkhana Club* in Delhi, war ein beliebtes Thema der Zeitungen und Magazine der Zeit. Für *The Onlooker* und *The Current* fotografierte Homai Vyrawalla angesehene indische und britische Familien in Delhi. So fotografierte sie Partys, Festivitäten und Prominente im privaten und im öffentlichen Umfeld. 1941 wurde das erste Boulevardmagazin *Blitz* gegründet, das sich durch Sensationslust und reißerische Berichterstattung auswies.

Die Bilder zur Zeit der Nationswerdung spiegeln laut Gadihoke eine gemeinsame Zustimmung zur nationalen Bewegung, die in Form von Nationalhelden wie Mahatma Gandhi und Jawaharlal Nehru verkörpert wurde, wider.¹⁴⁶ In Homai Vyrawallas

¹⁴⁴ Gadihoke 2006, S. 33.

¹⁴⁵ Vgl. Gadihoke 2006, S. 37-47.

¹⁴⁶ Vgl. Gadihoke 2006, S. 59.

Bildern findet sich die Person Jawaharlal Nehru (Premierminister von 1947 – 64) von allen politischen Größen der Zeit am Häufigsten.

“In the history of a nation, there are times when it produces big leaders, big writers and big events. That was the time that we were photographing, but we never realized that we were living in that period. I must have photographed Nehru hundreds of times but never thought that I was doing something very fine or that this will go into history and people will remember these images.”¹⁴⁷

In der Nacht vom 14. auf 15. August 1947 endete die Britische Herrschaft in Indien. Homai Vyarawalla wurde auf Grund ihrer Tätigkeit beim B.I.S. der Zutritt zu den Feierlichkeiten verwehrt. Fotografisches Material dieser Ereignisse reflektiert die Euphorie der Menschen über die neuerlangte Unabhängigkeit. “Not only were early nationalist pictures vested with the moral privilege of truth, but they also presented a euphoric view of Independence.”¹⁴⁸ Am 26. Jänner 1950 wurde mit Inkrafttreten der Verfassung der Grundstein für die Demokratische Staatsrepublik Indien gelegt.

So euphorisch die Dokumentationen der Unabhängigkeit verliefen, umso tragischer erscheinen die Ereignisse der Teilung Indiens und Pakistans, die am 3. Juni 1947 öffentlich verkündet wurde. Homai Vyarawalla war bei diesem historischen Event, der Teilungskonferenz am 2. Juni 1947, ebenfalls anwesend und fotografierte die Ereignisse.

Auch die Ermordung Mahatma Gandhis 1948 ging als tragisches Ereignis in die Geschichte Indiens ein. Begräbnis, Einäscherung und Transport der Urne mit dem Zug nach Allahabad, wo am Fluss Triveni die Bestattung stattfand, sollten weitere, überaus genau dokumentierte Ereignisse werden, an denen auch Homai Vyarawalla teilnahm.¹⁴⁹

Die Fotografien Homai Vyarawallas nach der Unabhängigkeit dokumentieren den Weg Indiens zur modernen Nation. Gadihoke spricht von einer gebrochenen Modernität, da Tradition und Moderne sich gegenüberstanden.¹⁵⁰ Die 1950er und 60er Jahre waren geprägt von der Entwicklung Indiens zu einer modernen Nation mit Jawaharlal Nehru als Premierminister. Seine Politik der Bündnisfreiheit ist, basierend auf der

¹⁴⁷ Zit.n. Gadihoke 2006, S. 57.

¹⁴⁸ Gadihoke 2006, S. 70.

¹⁴⁹ Die Bestattungszeremonie an sich blieb undokumentiert, da das Boot mit fünfzig nationalen und internationalen Fotografen in einer Sanddüne steckenblieb und die Zeremonie auf dem Boot mit Gandhis Verwandten und seiner Urne die Prozession fortsetzte. Vgl. Gadihoke 2006, S. 85-91.

¹⁵⁰ “It was a fractured modernity, as the old and the new were to coexist. If images of India’s investment in the scientific and the modern were one face of the decades after Independence, then there were others as well. Mass hysteria around the deaths of national heroes, for instance, that converted funerals into spectacles, and later national rituals.” Gadihoke 2006, S. 110.

Aktionsfreiheit und Unabhängigkeit Indiens von Blocks und Allianzen, als Gegenbewegung zu den Machtblöcken USA und Sowjetunion zu verstehen.¹⁵¹ Die gerade erlangte Unabhängigkeit blieb höchste Priorität.

Indira Gandhis Amtszeit als Premierministerin (reg. 1966 – 77, 1980 – 84) war krisengeschüttelt. Im Gegensatz zur weltpolitisch orientierten Politik Nehrus verfolgte Indira Gandhi eine Politik der regionalen Hegemonie, welche sich im Laufe ihrer Amtszeit zur autoritären Staatskontrolle entwickelte.

1970, nach Maneckshaw Vyarawallas Tod im Jahre 1969, beendet Homai Vyarawalla ihre Karriere als Fotojournalistin. Delhis kosmopolitischer Charakter habe sich verändert und die neue Generation von Fotojournalisten gehöre nicht mehr zu den *gentlemen journalists*, deren Anliegen ein würdevoller Umgang mit der Pressefotografie und der Präsentation der fotografierten Personen sei. Es habe sich außerdem eine Distanz zwischen Politikern und Fotografen entwickelt, die durch gesteigerte Sicherheitsmaßnahmen aufgekommen sei.¹⁵² Diese Gründe bewegten Homai Vyarawalla zum Rückzug aus der Öffentlichkeit. Sie ging zu ihrem Sohn Farouq nach Pilani und dann nach Baroda.

Indira Gandhi antwortete einer amerikanischen Korrespondentin in den frühen 1970er Jahren auf die Bemerkung, dass es in Indien kaum weibliche Fotografinnen gäbe: “That’s not true. We had a very active woman photographer and she now has retired.”¹⁵³

¹⁵¹ 1955 wurde die Bündnisfreiheit der afroasiatischen Staaten auf der ersten *Afro-Asian Conference of Non-Aligned Nations* in Bandung festgelegt, die auf Einladung des indonesischen Präsidenten Sukarno stattfand. Jawaharlal Nehru, Gamal Abdul Nasser, Präsident von Ägypten und Marshall Josip Broz Tito von Jugoslawien hatten schon 1954 die Bewegung der Bündnisfreien gegründet. Teilnehmer der Konferenz waren Nationen, die gerade die Unabhängigkeit von ihren Kolonialmächten erlangt hatten und sich nun solidarisch um die Unabhängigkeit noch verbleibender Kolonien einsetzten. Nehru setzte sich verstärkt für die Teilnahme Chinas am Solidaritätsvertrag ein. Rothermund weist darauf hin, dass sich die antikoloniale Richtung bald als überflüssig erwies, als in den 1960ern die meisten afrikanischen Kolonien unabhängig wurden und somit die Solidarität brüchig wurde. Vgl. Rothermund 2002, S. 110.

¹⁵² Vgl. Gadihoke 2006, S. 175-177.

¹⁵³ Zit.n. Gadihoke 2006, S. 217.

1.2.2. Fotojournalismus und Dokumentarfotografie ab 1960

Sabeena Gadihoke bespricht die Themen des Fotojournalismus der 1960er Jahre als „Antwort auf nicht eingelöste Versprechungen des neuen Staates“¹⁵⁴. Thematisch herrschten Motive des Krieges und von Katastrophen wie dem Indo-China Krieg 1962 und die Unabhängigkeitswerdung Bangladeschs 1971 vor. Unter den führenden indischen Fotojournalisten der Zeit waren Raghu Rai (geb. 1942)¹⁵⁵, S. Paul (geb. 1931)¹⁵⁶ und etwas später Pablo Bartholomew (geb. 1955)¹⁵⁷.

Diese arbeiteten sowohl am nationalen als auch internationalen Markt. Viele wandten sich aber im Laufe ihrer Tätigkeit vom Fotojournalismus ab und widmeten sich als Dokumentarfotografen auch individuellen Projekten, wobei „der Geist des alten dokumentarischen Fotojournalismus [weiterlebte]“¹⁵⁸.

Es wurde bereits am Anfang der Besprechung der Geschichte der Pressefotografie in Indien darauf hingewiesen, dass es lange Zeit weder Ausstellungsmöglichkeiten für Fotografie noch das Konzept einer unabhängigen Fotografie in Indien gab, weshalb sich die Fotografie als Berufsfeld auf die Pressefotografie und die Studiofotografie beschränkte.¹⁵⁹

Von 1970 bis 1990 ist eine verstärkte Hinwendung der Dokumentarfotografen zu Magazinen und fotografischen Bildbänden als Präsentationsform ihrer Arbeiten zu beobachten, nicht zuletzt auch wegen der besseren Papier- und Druckqualität. Die Magazine und Bildbände wurden vor allem für den Tourismusbereich produziert und die Themen entsprechend auf die Interessen des westlichen Marktes zugeschnitten. Stereotype Themen wie Katastrophen und Desaster, Ethnographisches, Landschaft, Religion und Rituale erachtet Gadihoke dabei als vorherrschend.¹⁶⁰

¹⁵⁴ Gadihoke 2010a, S. 305 (Fußnote 3).

¹⁵⁵ Raghu Rai lebt und arbeitet in Neu Delhi. Seine Karriere als Fotojournalist begann 1965. 1971 ernannte ihn Henri Cartier-Bresson zum Mitglied von Magnum Photos; zahlreiche nationale und internationale Ausstellungen.

¹⁵⁶ S. Paul lebt und arbeitet in Delhi.

¹⁵⁷ Pablo Bartholomew lebt und arbeitet in Neu Delhi. Er erlernte privat, bei seinem Vater Richard Bartholomew (1926 – 1985), die Fotografie. In den 1970er und 80er Jahren entstanden vor allem dokumentarische Fotografien seines privaten Umfeldes; zahlreiche fotojournalistische Aufträge; 1974 World Press Photo Award, 1984 World Press Picture of the Year.

¹⁵⁸ Gadihoke 2010a, S. 305. Darunter waren beispielsweise Raghu Rai, S. Paul und Pablo Bartholomew. Vgl. Gadihoke 2010a, S. 305 (Fußnote 3). Die Entwicklung vom Fotojournalismus zur unabhängigen Fotografie lässt sich auch in Dayanita Singhs beruflichem Werdegang beobachten. Siehe Kapitel 2, S. 44-48.

¹⁵⁹ Siehe Kapitel 1, S. 37.

¹⁶⁰ Vgl. Gadihoke 2010a, S. 306.

Die Nachfrage der Märkte war im Laufe der Geschichte immer wieder ausschlaggebend für die Bildproduktion. Aufgrund dieser Form der Abhängigkeit vom Markt verfolgten einige Fotojournalisten ab den 1970er Jahren auch persönliche Projekte. Dokumentarfotografen wie Raghubir Singh (1942 – 1999)¹⁶¹, Raghu Rai und S. Paul widmeten sich, häufig in der Form von Fotoessays, dem, wie Gadihoke ihn bezeichnet, *Poetischen Realismus*.¹⁶² Das fotografische Genre des *Poetischen Realismus* verschreibt sich der Beobachtung des Alltags und des Öffentlichen in einer poetisierenden Form, oft aus der Perspektive des Flaneurs und teilweise auch in Form von Reisen. Der indische Alltag wurde nicht selten in einer „Schnappschuss-Ästhetik“ wiedergegeben, die von Henri Cartier-Bressons (1908 – 2004) Ästhetik der Darstellung des „entscheidenden Augenblicks“ inspiriert war.¹⁶³

In den 1980er Jahren wurde diese dokumentarische Form des *Poetischen Realismus* von der nachfolgenden Generation von Fotografen und Fotografinnen übernommen.¹⁶⁴ Manche distanzierten sich formalistisch davon, indem sie die Tradition zwar aufnahmen, gleichzeitig aber neu interpretierten. Gadihoke spricht beispielsweise von einem „Ansatz, den öffentlichen Raum aus der Perspektive innerer Welten zu betrachten.“¹⁶⁵ In den 1990er Jahren verlagerte sich der Blick der Fotografen und Fotografinnen dann von der Straße hin zum Innenraum und vom Öffentlichen ins Private. Dieser Ansatz wird uns auch im Oeuvre Dayanita Singhs in Kapitel 3 begegnen. Kapitel 2 wird im Folgenden nun der Frage nachgehen, ob und wie sich der Übergang Dayanita Singhs von ihrer Tätigkeit als Fotojournalistin zur unabhängigen Fotografin auf ihr Oeuvre auswirkt.

¹⁶¹ Raghubir Singh lebte in Paris, London und New York; er war ein früher Verfechter der Farbfotografie.

¹⁶² Der Begriff des *Poetischen Realismus* entstammt ursprünglich der Literaturgeschichte, und zwar der Epoche des Realismus (1848 – 1890) und bezeichnet eine Periode des Deutschen Realismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der es zu einer subjektiven, lyrischen Realitätswiedergabe kommt. Vgl. dazu auch Gadihoke 2010a, S. 306.

¹⁶³ Vgl. Gadihoke 2010a, S. 306-307. Henri Cartier-Bresson war zwischen 1948 – 1950 und 1966 in Indien.

¹⁶⁴ Wie Ketaki Sheth, Ram Rahman, Dayanita Singh und Sheba Chhachhi. Vgl. Gadihoke 2010a, S. 307-309.

¹⁶⁵ Gadihoke verweist dabei unter anderem auf Sheba Chhachhi und ihre frühen Dokumentationen von Frauen bei Demonstrationen und politischen Kampagnen in Delhi in den 1980er Jahren, die sie zu verstärkt feministischen Ansätzen weiterentwickelt und weiters auf Dayanita Singhs Serie „I am as I am“, die sie 1998 im Anandamayi Ashram in Varanasi fotografierte. Vgl. Gadihoke 2010a, S. 308-309. In Kapitel 4 wird auf die Serie „I am as I am“ Dayanita Singhs im Zusammenhang mit der Publikation *Sent a Letter* (Steidl 2007) zurückzukommen sein. Siehe Kapitel 4, S. 109-110.

2. Dayanita Singh: Vom Fotojournalismus zur unabhängigen Fotografie

Nachdem Kapitel 1 einen Überblick über die Anfänge der Geschichte der Fotografie in Indien und ihrer Etablierung als Berufszweig in den Bereichen Studiofotografie und Pressefotografie aufgezeigt hat, wird nun konkret auf die Fotografin Dayanita Singh eingegangen werden.

Das vorliegende Kapitel nähert sich der Frage nach einer Tradition im Werk Dayanita Singhs über die Thematisierung ihrer Anfänge im Fotojournalismus und der Analyse ihrer frühen Arbeit und Entwicklung als unabhängige Fotografin. Ein Projekt, das Singh 1989 als Auftragsarbeit für die *London Times* begonnen und über einen Zeitraum von 1989 – 2001 als persönliches Projekt weitergeführt hat, stellt dabei ihren Übergang zur unabhängigen Fotografin dar. Da dieses Projekt, *Myself Mona Ahmed*, 2001 publiziert wurde, sind die Fotografien über die Publikation sehr gut zugänglich und diese wird daher als Quelle für die vorliegenden Untersuchungen herangezogen. Anfang der 1990er Jahre beendete Dayanita Singh ihre Tätigkeit als Fotojournalistin und widmete sich unabhängigen, eigenen Projekten. Dies wirft die Frage auf, wie sehr Singhs frühe fotografische Anfänge ihr späteres Oeuvre beeinflussen, welche formalistischen Eigenheiten sie weiterführt und welchen sie absagt. Dem soll anhand von Beispielen nachgegangen werden.

2.1. Anfänge im Fotojournalismus

Dayanita Singh studierte Visuelle Kommunikation am *National Institute of Design* (NID) in Ahmedabad (1980 – 86) und anschließend Fotojournalismus und Pressefotografie am *International Center of Photography* (ICP) in New York (1986 – 87), unter anderem bei Mary Ellen Mark.¹⁶⁶

Der Berufswunsch, dem Singh am NID in Ahmedabad nachgehen wollte, war die Typographie. Mit der Fotografie kam sie erst im Laufe ihres Studiums in Kontakt. In Indien gab es während der 1980er und 90er Jahre keine Möglichkeit der akademischen

¹⁶⁶ Vgl. Kapur 2010, S. 331. Mary Ellen Mark (geb. 1940), Fotojournalistin und freischaffende Fotografin mit Fokus auf sozialkritischen Themen; 1976 - 81 Mitglied bei Magnum Photos; Mark reiste mehrere Male nach Indien, wo sie unter anderem Dayanita Singh kennen lernte und ihr zum Studium in New York riet.

Ausbildung für Fotografie, erstaunlicherweise wurde erst kürzlich mit dem Aufbau eines Universitätsstudiums für Fotografie am NID in Ahmedabad begonnen.

“While there have been technical schools and well-established trade practice of mentoring and learning of the job; there hasn’t been that plethora of academic courses that swept across Europe and America in the 1970s. The first MFA in Photography is finally underway at the National Institute of Design, Ahmedabad in collaboration with the University of the Creative Arts, Farnham, UK.”¹⁶⁷

Dies führte dazu, dass Singh nach New York ging, um Fotografie zu studieren, wo sie den Zweig Fotojournalismus und Dokumentarfotografie wählte. Darüber, ob die Wahl dieses Studiums auf die Abwesenheit eines Konzepts der unabhängigen Fotografie in Indien zurückzuführen ist und Singh sich so „zwangsläufig“ für die Pressefotografie entschied, kann spekuliert werden.

Wie in Kapitel 1 bereits besprochen wurde, ist die Geschichte der Fotografie Indiens im 20. Jahrhundert bisher noch nicht vollständig geschrieben.¹⁶⁸ Neben der Studiofotografie kann jedoch ein starkes Monopol der Pressefotografie beobachtet werden, welche bis in die 1970er Jahre in Indien die einzige Präsentationsform für Fotografie dargestellt hat.

Ab 1980 übernahm eine neue Generation von Fotografen und Fotografinnen das Genre des *Poetischen Realismus* und interpretierte diese Form neu, das heißt auf individuellere Weise, worauf ebenfalls in Kapitel 1 eingegangen wurde.¹⁶⁹ Gadihoke verweist diesbezüglich unter anderem auf die Übernahme der Darstellung des Außenraums, vor allem der Stadt, die nun auch als Hintergrundthema für andere Sujets herangezogen wurde¹⁷⁰, was uns im Folgenden auch bei Dayanita Singh in ihrem Übergangsprojekt von der Fotojournalistin zur unabhängigen Fotografin mit der Serie *Myself Mona Ahmed* begegnen wird. Es wird sich zeigen, ob und wie ein veränderter Realismusbegriff Dayanita Singhs, der sich durch ihre Abkehr vom Fotojournalismus bedingt, Einfluss auf stilistische und formalistische Entwicklungen der Fotografin nehmen wird.

¹⁶⁷ Gupta/Singh 2010, S. 13.

¹⁶⁸ Siehe Kapitel 1, S. 34-35.

¹⁶⁹ Siehe Kapitel 1, S. 43.

¹⁷⁰ Vgl. Gadihoke 2010a, S. 307-309.

2.1.1. Exotik und Desaster

Nach ihrem Studium in New York ging Dayanita Singh 1989 nach Indien zurück und arbeitete als Fotojournalistin für westliche Zeitungen und Magazine, darunter für *Time*, *Fortune*, *Newsweek*, *The New York Times* und *London Times*. Als Pressefotografin für den westlichen Zeitungsmarkt bearbeitete sie Themen wie Prostitution, Armut und Transgender. Diese Arbeiten von 1988 – 89 ließen sich in Indien nicht verkaufen, die Themenwahl orientierte sich am westlichen Markt. Singh äußert sich rückblickend besonders selbstkritisch über ihre Anfänge in der Pressefotografie. Für den *Philadelphia Inquirer* erstellte sie beispielsweise eine Fotostrecke über AIDS in Bombay, die zu einem zweijährigen Projekt wurde (Abb. 1).¹⁷¹

“I was so naive with my AIDS work and so idealistic. The photo of Marie about to be made a sex worker created a lot of sympathy for her in America. People across the world wanted to adopt her. But no one wanted to help the thousands of other such girls in Bombay.”¹⁷²

Da in Indien das Konzept der unabhängigen Fotografie, auch im Bereich des Fotojournalismus, nicht existierte, orientierte sich Singh am amerikanischen und europäischen Zeitungsmarkt, welche ein spezifisches Indienbild als „exotic disaster“¹⁷³ reproduzierten, das Singh Anfang der 1990er Jahre nicht weiter bedienen wollte. Der idealistische Anspruch an die Dokumentarfotografie, durch das Offenlegen von Missständen den ersten Schritt zur Veränderung zu setzen, endete für Dayanita Singh in der Erkenntnis, vor allem zu einer publikumswirksamen Erhöhung der Auflagenzahlen für einen westlichen Markt beigetragen zu haben.

„Fotografieren bedeutet an den Dingen, wie sie nun einmal sind, interessiert zu sein, daran, daß ihr *status quo* unverändert bleibt (wenigstens so lange, wie man zu einer ‚guten‘ Aufnahme braucht). Es bedeutet, im Komplott mit allem zu sein, was ein Objekt interessant, fotografierenswert macht, auch – wenn das gerade von Interesse ist – mit dem Leid und Unglück eines Menschen.“¹⁷⁴

¹⁷¹ Singh fand für dieses Projekt in Indien keine Interessenten. Jocelyn Benzakin von JB Pictures unterstützte sie zwei Jahre bei dem Projekt. Vgl. Singh 2000, S. 150. Jocelyn Benzakin leitete die Fotoagenturen *Sipa Photos* und *JB Pictures* in New York.

¹⁷² Singh 2000, S. 150.

¹⁷³ Singh 2000, ebd.

¹⁷⁴ Baruch 2006a, S. 18.

Was Gertrud Baruch hier anspricht, betrifft zwar in erster Line die Pressefotografie und den Fotojournalismus, grundsätzlich kann dieses Argument aber auf jede Form des dokumentarischen Realismus, der sich sozialen und politischen Themen widmet, angewendet werden. Es wird sich zeigen, dass Dayanita Singh sich aus diesem Grund in späteren Arbeiten von sozialen Dokumentationen abwendet und dies auch formalistische Auswirkungen haben wird.¹⁷⁵ Aus ethischen Gründen entschließt sie sich Anfang der 1990er Jahre, die Arbeit als Fotojournalistin zu beenden.

“I can’t remember what story I came looking for in Calcutta. But I absolutely couldn’t continue with photojournalism. I felt like a pimp. I could become an activist but I had decided on photography. The alternative was family portraits.”¹⁷⁶

Bei dem erwähnten Projekt der *Family Portraits*, dem sich Singh zwischen 1992 und 2002 widmete, handelt es sich um Familienporträts der urbanen indischen Mittel- und Oberschicht, die Singh in aufwändigen Fotositzungen fotografierte. Für Singh, die selbst aus einer Familie der Mittelschicht stammt, war die Auseinandersetzung mit Familien der Mittel- und Oberschicht der indischen Metropolen ein Thema, mit dem sie sich selbst identifizieren konnte. Kapitel 3 wird ausführlich auf die Familienfotografie bei Dayanita Singh und die wirtschaftlichen und soziokulturellen Hintergründe ihrer Entstehung eingehen.

Das Projekt *Myself Mona Ahmed* stellt die Übergangsphase Singhs vom Fotojournalismus zur unabhängigen Fotografin dar und soll im Folgenden näher betrachtet werden. Es handelt sich um ein Projekt, bei dem Singh den Eunuchen Mona Ahmed in Delhi über dreizehn Jahre hinweg, von 1989 – 2001, fotografiert hat. 1989 übernahm Dayanita Singh im Auftrag der *London Times* eine Fotostrecke über Transgender in Indien, ein Thema das laut Singh am internationalen Magazinmarkt fast obligatorisch gewesen sei.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Sheba Chhachhi wendete sich Anfang der 1990er Jahre ebenfalls von der Dokumentarfotografie ab. Sheba Chhachhi (geb. 1958) lebt und arbeitet in Neu Delhi; Chhachhi studierte wie Singh am NID in Ahmedabad. Sie gilt als Aktivistin des Feminismus in Indien, da sie die Bewegung in den 1980er Jahren in Delhi fotografisch dokumentiert hat. Um 1990 wendet sie sich von der Dokumentarfotografie ab, hin zur Porträtfotografie und Installationskunst. Vgl. Gadihoke 2010a, S. 308.

¹⁷⁶ Zit.n. Das 2008.

¹⁷⁷ Vgl. Singh 2001a, S. 9.

“When you work for the media, which tend to see India only as either exotic or a disaster, a story on eunuchs is a must, along with a story on prostitution, child labour, dowry deaths, and child marriage.”¹⁷⁸

Was als Auftragsarbeit begonnen hat, wurde zum persönlichen Projekt. Die Absage an den Fotojournalismus Anfang der 1990er Jahre markiert einen wesentlichen Wendepunkt in Singhs Oeuvre und den Beginn einer unabhängigen künstlerischen Tätigkeit. Formalistisch gesehen behält sie den Realismus bei, tendiert aber immer mehr zu einer eher konstruierten Fotografie. Nichtsdestotrotz steht *Myself Mona Ahmed* thematisch gesehen in der Tradition der sozialen Dokumentation. Dem Vorwurf der ethnologischen Betrachtung einer sexuellen Minderheit stellt Singh ihre jahrelange Freundschaft mit Mona Ahmed, die sich aus dem Projekt ergeben hat, entgegen. Inwiefern dieser Vorwurf gerechtfertigt ist, wird sich im weiteren Verlauf der Arbeit zeigen.

„Soziales Elend hat die im Wohlstand lebenden stets unwiderstehlich zum Fotografieren angeregt – der schmerzlosesten Art, etwas zu erbeuten, um damit eine verborgene, das heißt, eine ihnen verborgen gebliebene Realität zu dokumentieren.“¹⁷⁹

2.2. Myself Mona Ahmed

2.2.1. Exkurs: “Tell me: what am I?”¹⁸⁰

Den folgenden Diskussionen vorangehend, soll auf die Termini *Transgender*, *Transsexualität* und *Intersexualität* eingegangen werden, da diese für das Verständnis des Projekts *Myself Mona Ahmed*, das sich mit Transgender in Indien auseinandersetzt, ausschlaggebend sind.¹⁸¹ Des Weiteren wird eine kurze Einführung zum Thema *drittes Geschlecht* einen Überblick über das spezifische Leben von Transgender-Personen in Indien geben. Die Selbstbezeichnung, respektive Fremdzuschreibung, betroffener Transgender-Personen als *Eunuchen* oder *Hijras*, wird in der vorliegenden Arbeit ohne Wertung übernommen.

¹⁷⁸ Singh 2001a, S. 9.

¹⁷⁹ Baruch 2006b, S. 56.

¹⁸⁰ Zit.n. Singh 2001a, S. 16.

¹⁸¹ Die Begriffe Geschlecht, Identität und damit verbundene soziale, gesellschaftliche und juristische Diskurse können in der vorliegenden Arbeit nur gestreift werden. Internetblogs und Online-Selbsthilfegruppen zum Thema sind für Begriffsklärungen in diesem Fall interessant, da hier die Begriffsdefinitionen besonders authentisch erscheinen.

Der Begriff *Transgender* beschreibt nach der Definition des österreichischen Vereins für TransGender, *TransX*, „das Überschreiten herkömmlicher Geschlechterrollen und –zwänge“¹⁸². Der Terminus *Transsexualität* wird unter dem Überbegriff *Transgender* eingereiht. *Transsexualität* bezeichnet eine sexuelle Identität, die sich dem angeborenen biologischen Geschlecht und dessen sozialer Zuschreibung nicht zugehörig fühlt. Diese so genannte „Geschlechtsidentitätsstörung“ führt häufig zu einer Änderung der Lebensweise und kann auch den Wunsch (oder die Forderung) nach operativen Eingriffen zur Folge haben, um sich der gefühlten Geschlechtsidentität anzunähern.¹⁸³ Definitionen länderspezifischer Gesetzestexte zum Thema *Transgender* orientieren sich bezeichnender Weise an der *International Classification of Diseases* (ICD) der *World Health Organisation* (WHO).¹⁸⁴

Intersexualität bezeichnet eine angeborene Abweichung des reproduktiven und sexuellen Systems. Dies kann die äußerlichen Genitalien, innere reproduktive Organe und/oder das endokrine System betreffen. Intersexualität kann sich in Form verschiedenster körperlicher Anomalien zeigen, den *einen* intersexuellen Körper gibt es nicht. Im Allgemeinen wird *Intersexualität* von betroffenen Personen nicht als Geschlechtsidentität sondern als biologische oder medizinische Tatsache beschrieben. *Intersexualität* als Subkategorie von *Transgender* zu stellen, wird daher von vielen betroffenen Personen abgelehnt.

„Most intersex people identify and live as ordinary men and women, and are gay, lesbian, bisexual, or straight.“¹⁸⁵

Eva Fels und Traude Pillai-Vetschera klären Grundsätzliches zum Leben von transsexuellen Männern in Indien.¹⁸⁶ Die Bezeichnung *drittes Geschlecht* umschreibt eine spezifische Lebensweise transsexueller Männer in Indien und erklärt sich durch die Nicht-Einordnung dieser Männer ins traditionelle Zweigeschlechtermodell von

¹⁸² TransX o. J.a.

¹⁸³ Die gesetzliche Änderung des Geschlechtseintrags erfolgt in Österreich bei transsexuellen Personen bisher erst, nachdem „sich diese einer Reihe von Therapien unterzogen haben und innere und äußere Geschlechtsorgane operativ entfernt wurden.“ TransX o. J.b.

¹⁸⁴ Die ICD ist die internationale standardisierte diagnostische Klassifizierung von Krankheiten und anderen Gesundheitsproblemen zur Verwendung in allen allgemeinen epidemiologischen und klinischen Bereichen und im Gesundheitsmanagement. Vgl. World Health Organisation o. J. Es ist sehr aussagekräftig, dass das Thema *Transgender* der ICD zugeordnet wird.

¹⁸⁵ Intersex Initiative o. J.

¹⁸⁶ Vgl. Fels/Pillai-Vetschera 2001.

männlich und weiblich.¹⁸⁷ Grundsätzlich handelt es sich bei Personen des so genannten *dritten Geschlechts* um Transsexuelle und teilweise Intersexuelle. Hinter dem *dritten Geschlecht* steht eine spezifisch indische Deutung des Lebens als Transgender. Es ist nicht vergleichbar mit dem Leben westlicher Transgender Personen.

„Hijras leben in eigenen Gemeinschaften und verstehen sich weder als Mann noch Frau. Ihr Identitätsgefühl ist nicht gleichzusetzen mit dem westlicher Transfrauen, die nach dem Geschlechtswechsel in ein neues Geschlecht eintauchen. Hijras haben eine traditionelle Einbindung in rituelle, religiöse, spirituelle Handlungen. [...] Der Hintergrund ist eine ihnen zugeschriebene spirituelle Macht, die stark mit ihrer Kastration zusammenhängt, durch die sie das Fleischliche überwinden.“¹⁸⁸

Mona Ahmed bezeichnet sich selbst als *drittes Geschlecht* und verweigert die Auffassung, sie sei ein Mann, der versuche zur Frau zu werden.

“I am the third sex, not a man trying to be a woman. It is your society’s problem that you only recognize two sexes.”¹⁸⁹

Transsexuelle Männer, so genannte *Eunuchen* oder *Hijras*, leben in eigenen Gemeinschaften unter sich. Als sexuelle Minderheit stehen sie abseits der Gesellschaft und leben nach eigenen Regeln und Gesetzen.¹⁹⁰ Die Aufnahme in eine Art Familienstruktur innerhalb der Gemeinschaft bindet in ein soziales System ein.

Um sich der gefühlten Geschlechtsidentität anzunähern, lassen viele Betroffene in operativen Eingriffen eine Kastration über sich ergehen; daneben gibt es auch die rituelle Kastration, die ein enormes Gesundheitsrisiko darstellt. Die Kastration und die Aufnahme in die Gemeinschaft verleihen den Status einer Hijra. Fels und Pillai-Vetschera bezeichnen die Aufnahme in die Gemeinschaft als „Adoption“. In der Gemeinschaft existieren matrilinear organisierte Familienstrukturen, die auf einer *Guru-Chela* Beziehung¹⁹¹ basieren. Der Guru „adoptiert“ den jüngeren Schüler und nimmt ihn somit in die Familie auf. Gurus weisen ihre Chelas in das neue Leben als Hijra ein. Die

¹⁸⁷ „In Indien werden Geschichten über Menschen aus den Zeiten des Ramayana-Epos erzählt, die weder mit Männern noch mit Frauen identifiziert werden. Sie sollen von Gott Rama ausdrücklich gesegnet worden sein. Mit dieser außergewöhnlichen Kommunität der sogenannten *hijras* befaßt sich unser Artikel.“ Fels/Pillai-Vetschera 2001.

¹⁸⁸ Zit.n. Kobath 2007.

¹⁸⁹ Zit.n. Singh 2001a, S. 15. Der Terminus *drittes Geschlecht* wird von Betroffenen mitunter selbst verwendet. “If God himself made the third sex, then he should have insured that we are respected in society. Instead we get disrespect and insults.” Zit.n. Singh 2001a, S. 5.

¹⁹⁰ Vgl. Fels/Pillai-Vetschera 2001.

¹⁹¹ *Guru* –Lehrer, *Chela* – Schüler.

Familienstrukturen sind wie blutsverwandte Familien organisiert und geben sozialen Rückhalt.

Mona Ahmed wurde als Ahmed Hassan als erster Sohn von insgesamt acht Kindern einer Mittelschicht-Familie in Old Delhi geboren und verließ mit siebzehn Jahren nach einer Reihe von Problemen und Streitigkeiten die eigene Familie, um in der Gemeinschaft der Hijras zu leben. Bald lernte Mona die Eunuchen Sona und Chaman kennen, die als Sängerinnen und Tänzerinnen bei verschiedenen Anlässen Geld verdienten.¹⁹²

“My life became neither here nor there. Neither was I comfortable with the eunuchs nor with my family. But I also knew that if there was any place I belonged, it was with the eunuchs.”¹⁹³

Mona lebte mit vier weiteren Chelas und Guru Chaman in einem Haus. Durch ihren steigenden Alkoholkonsum und ihren Drang nach einem unabhängigen Leben kam es zu Streitigkeiten mit Guru Chaman, was letztendlich damit endete, dass diese ohne Monas Wissen das gemeinsame Haus verkaufte, Delhi verließ und Monas Adoptivtochter Ayesha im Alter von sieben Jahren mitnahm. Mona wurde von der Gemeinschaft der Hijras verstoßen und fiel 1998 in eine tiefe Depression. Sie lebt fortan auf einem Friedhof.¹⁹⁴

In einer Gesellschaft, die Transgender zwar akzeptiert, Betroffenen aber einen Platz außerhalb der „Normgesellschaft“ zuweist, ist die Gemeinschaft eine Alternative und gleichzeitig auch eine Einschränkung. Der gemeinsame Nenner für das Leben in der Hijra Gemeinschaft ist die Geschlechtsidentität, die von der „Norm“ abweicht.

Hijras verdienen ihren Lebensunterhalt durch Tanz, Gesang und Segnungen bei Geburten, Hochzeiten, Ein- und Umzügen.¹⁹⁵ Als Gegenleistung wird ein bestimmter

¹⁹² Aus Respekt vor Mona Ahmeds Geschlechtsidentität wird Mona Ahmed in der vorliegenden Diplomarbeit gegendert.

¹⁹³ Zit.n. Singh 2001a, S. 52.

¹⁹⁴ “When I started to live in the graveyard, my own blood family thought I was crazy and admitted me to the mental asylum. I came here because I could not bear the false glamour of city life. I hated the pretence that people put on. 1998” Zit.n. Singh 2001a, S. 100.

¹⁹⁵ Laut Fels und Pillai-Vetschera ist etwa die Hälfte der Einkünfte der Chelas an die Gurus abzugeben. Mit steigendem Alter werden den Chelas eigene Chelas unterstellt, von denen sie wiederum Einkünfte erhalten. Vgl. Fels/Pillai-Vetschera 2001.

Tarif verlangt. Das Verhältnis zwischen Guru und Chela ist ein „klares Weisungs- und Abhängigkeitsverhältnis“¹⁹⁶.

2.2.2. Von der Auftragsarbeit zum unabhängigen Projekt

Das Projekt *Myself Mona Ahmed* begann 1989 als Auftragsarbeit für die *London Times*. Singh besuchte Mona Ahmed in Delhi, um sie für einen Artikel über Eunuchen in Indien zu fotografieren. Mona Ahmed stimmte der Veröffentlichung zu. Als sie aber erfuhr, dass die Bilder für die *London* und nicht für die *New York Times* sein sollten, weigerte sie sich gegen die Veröffentlichung, aus Angst, von Verwandten in London erkannt zu werden. Singh musste den Film zurückgeben.¹⁹⁷ So wurde der Auftrag zum persönlichen Projekt, bei dem sie Mona Ahmed über dreizehn Jahre hinweg, zwischen 1989 und 2001 immer wieder fotografierte. Singh wurde in den Jahren 1990, 1991 und 1992 als Hauptfotografin für die Geburtstagsfeierlichkeiten von Monas Adoptivtochter Ayesha beauftragt. Die Dokumentation des Projektes resultiert in dem Fotobuch *Myself Mona Ahmed* (Scalo 2001), wobei die Publikation nicht von Anfang an geplant war. Die Idee entwickelte sich durch das Angebot des Verlegers Walter Keller, das Projekt zu publizieren.¹⁹⁸

Kapitel 4 wird sich mit Dayanita Singhs Buchproduktion beschäftigen, die eine konstante Komponente in ihrem künstlerischen Schaffen einnimmt. Die beiden Publikationen *Myself Mona Ahmed* (Scalo 2001) und *Privacy* (Steidl 2003) werden jedoch schon davor einer Analyse unterzogen und in Kapitel 4 nicht mehr näher betrachtet. Das hat zum einen den Grund, dass Singhs Oeuvre meiner Ansicht nach einer nachvollziehbaren Entwicklung unterliegt und die Betrachtung der späteren Arbeiten, die in *Go Away Closer* (Steidl 2007)¹⁹⁹ publiziert sind, besonders in Anbetracht der früheren Werke interessant sind. Zum anderen muss die Buchproduktion

¹⁹⁶ Fels/Pillai-Vetschera 2001. Fels und Pillai-Vetschera weisen darauf hin, dass durch die wachsende Urbanisierung und Modernisierung traditionelle Einkommensquellen der Hijras versickern, wodurch diese nicht selten in die Prostitution getrieben werden. Vgl. Fels/Pillai-Vetschera 2001.

¹⁹⁷ Singh erklärte den Verlust des Films mit einem Fehler bei der Entwicklung. Vgl. Singh 2001a, S. 11.

¹⁹⁸ Walter Keller war der Herausgeber des Verlags Scalo, bei dem die Publikation *Myself Mona Ahmed* 2001 erschienen ist. Die Scalo Verlag AG war als unabhängiger Verlag auf Kunst- und Fotobücher zeitgenössischer KünstlerInnen spezialisiert. 2006 ging der Verlag in Konkurs.

¹⁹⁹ An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass die Fotobücher zum Zeitpunkt ihres Erscheinens zum Teil bereits sehr viel früher entstandene Arbeiten enthalten. So enthält *Privacy* (Steidl 2003) Bilder von 1992. Ab *Go Away Closer* (Steidl 2007) wird die Datierung der Arbeiten erschwert, da Singh bewusst jegliche Information über Ort und Zeitpunkt der Entstehung offen lässt. Die Datierungen lassen sich dennoch teilweise konstruieren.

Singhs nach zwei völlig unterschiedlichen Phasen beurteilt werden. Diese möchte ich als die *informative* und die *postinformative Phase* bezeichnen, wobei sich diese Phasen (im Bezug auf einen Genrebegriff) nicht ganz klar kategorisieren lassen. Sie unterscheiden sich dadurch, dass in der informativen Phase eher „konventionellere“ Formate des Fotobuches herangezogen werden. Die Publikationen enthalten sehr viel schriftliche Information, wie etwa Begleittext, Bildunterschrift und Künstlerstatement; der Betrachter/die Betrachterin wird ausführlich informiert. Das Format der Publikation an sich ist größer als in der *postinformativen Phase* und das Buch als Medium wird nicht betont. In der *postinformativen Phase* können die Formate als Kunstbuch bezeichnet werden. Es handelt sich um Formate, die sehr individuell und je nach Inhalt unterschiedlich gestaltet sind. Format und Inhalt gehen im Zuge dessen eine Symbiose ein. Es gibt keine weiterführende Information, die Formate sind ort- und zeitlos. Wie sich zeigen wird, betrifft dies auch die formalistische Entwicklung in Singhs Oeuvre. Um auf das eigentliche Thema dieses Kapitels, Dayanita Singhs Entwicklung vom Fotojournalismus zur unabhängigen Fotografie, zurückzukommen, wird im Folgenden die Entwicklung Singhs als unabhängige Fotografin anhand der Publikation *Myself Mona Ahmed* (Scalo 2001) einer Analyse unterzogen.

2.2.3. My Story

Die Publikation *Myself Mona Ahmed* besteht aus schwarz-weiß Fotografien, die das Leben des Eunuchen Mona Ahmed von 1990 – 2001 fotografisch dokumentieren. Zwischen den chronologischen fotografischen Abschnitten befinden sich Textabschnitte in Form von Emails, die Mona Ahmed während der Vorbereitungen der Publikation an den Verleger Walter Keller geschrieben hat und ihre Lebensgeschichte erzählen. Monas Verabschiedung in ihren Emails als „Myself Mona Ahmed“ gab wohl den Anlass für den gleichnamigen Titel der Publikation. Durch Datierungen in den Bildunterschriften werden die Fotografien chronologisch geordnet. Der chronologische Aufbau der Fotografien erinnert an den Aufbau eines Familienalbums, die autobiografischen Textpassagen geben dem Fotobuch wiederum eher den Charakter einer Biografie. Das Fotobuch lässt sich jedoch keinem Genre richtig zuordnen.

Die Textpassagen betrachten rückblickend, beginnend in Monas Kindheit (geb. 1938) bis zur Publikation 2001, einen größeren zeitlichen Rahmen als die Fotodokumentation

(1990 – 2001)²⁰⁰. Sie beziehen sich nicht auf die chronologische Ordnung der Bilder, sind nicht datiert und stellen auch keine Beschreibungen zu den Bildern dar. Obwohl es keine formale Einteilung in Kapitel gibt, ist dennoch eine innere Gliederung des Fotobuches erkennbar. So gibt es einen einleitenden Teil, einen narrativen, (auto)biografischen²⁰¹ Teil und ein Ende. Der einleitende Teil besteht aus einer Email Mona Ahmeds an Walter Keller und einleitenden Worten Dayanita Singhs. Darin wird dem Leser die Protagonistin Mona Ahmed vorgestellt und es werden die Hintergründe zur Entstehung der Publikation erklärt. Die sich innerhalb dieses einleitenden Teiles befindlichen Bilder sind nicht chronologisch geordnet.

Daran anschließend beginnt der eigentliche narrative Teil des Fotobuches, bestehend aus Bildern und Textpassagen, die sich, ohne sich direkt aufeinander zu beziehen, gegenseitig ergänzen. Der Bildteil umfasst eine chronologische Abfolge von Fotografien von 1990 – 2000. Die Textpassagen zwischen den Bildern stellen unterschiedlich lange, undatierte Emails dar. Die Bildunterschriften sind Kommentare Mona Ahmeds, die gemeinsam mit den Datierungen Zusatzinformationen für den Betrachter/die Betrachterin enthalten. Der Emailverkehr zwischen Walter Keller und Mona Ahmed entstammt aus der Entstehungsphase des Fotobuches.

Der letzte Teil des Fotobuches, das Ende, besteht aus einem Brief, beziehungsweise einer Email, das geht aus dem Text nicht hervor, Monas an Ayesha und schließt den narrativen Teil ab.

Formal gesehen, gibt es neben der chronologischen Ordnung keine Unterordnung der Fotografien in Kapitel, dennoch lässt sich eine innere, thematische Gliederung erkennen, die nun in Form von Beispielen offengelegt werden soll.

Sinnbildlich für die folgende Geschichte über Mona Ahmeds Leben steht am Anfang des Fotobuches das Ganzkörper-Porträt Mona Ahmeds mit der Bildunterschrift *Sitting in the jungle, I am complaining to Allah that the little joy I got in my life from Ayesha was also snatched away from me.* 1999. (Abb. 2) Dieser Kommentar Monas gibt die größte Tragödie in ihrem Leben wieder, nämlich, den Verlust ihrer Adoptivtochter Ayesha.

²⁰⁰ Die frühesten Bilder im Fotobuch sind 1990 datiert. Das Projekt startete wie bereits erwähnt 1989 als Auftragsarbeit.

²⁰¹ Der narrative Teil besteht aus Monas Rückblicken in Form von Emails und aus einem Bildteil. Die Emails sind autobiografisch, den Bildteil kann man als biografisch werten.

Mona Ahmed sitzt auf einem Steinsockel innerhalb eines verfallenen, steinernen Gebäudes, von dem nur noch die Umrissmauern stehen. Der steinerne Sockel befindet sich auf einem Steg, der vertikal durch die Bildmitte läuft. Dieser Steg ist Teil des ruinösen Gebäudes und bildet die Mittelachse der Bildkomposition. Die drei den Steg umlaufenden Mauern bilden gemeinsam mit dem Mittelsteg, auf dem Mona platziert ist, eine perspektivische Tiefe. Die steinernen Ruinen befinden sich inmitten einer Landschaft. Im Bildhintergrund befinden sich Versatzstücke von Urbanität wie Scheinwerfer und verschiedene Masten, die auf eine bewohnte Gegend hinweisen. Rechts im Bildhintergrund beleben ein paar durch die Luft schwebende Vögel das sonst stille und unbewegte Bild. Mona ist in einer Art Dreieckskomposition inszeniert, die durch die umlaufenden Fluchtlinien der Mauer wiederholt wird. Ihr Körper ist in einen weißen Sari, der auch ihren Kopf bedeckt und nur ihr Gesicht sichtbar lässt, gehüllt. Sie sitzt frontal zum Betrachter gerichtet, ihr Haupt neigt sie in einer Dreivierteldrehung leicht nach links aus dem Bild hinaus. Der Blick geht ins Leere.

Die Bildkomposition ist stark konstruiert, die porträtierte Protagonistin dramatisch inszeniert. Durch einen Kommentar Dayanita Singhs erfahren wir mehr zur Entstehung des Bildes. Singh erwähnt in der Einleitung des Buches, dass Mona sich in einigen Bildern sehr stark selbst inszeniert hat und weiters, dass Mona sich hier als die Filmheldin *Pakeezah* präsentiert.²⁰²

“But Mona must have known that her photographs with me were increasingly a fantasy. She would dictate, and I could never argue with her. [...] she took me to the place, sat down, covered her head, and said, ‘Now take my Pakeeza [sic!] (heroine of an iconic Hindi film of love and longing) photo.’ I tried to argue, saying it was too filmy, but she insisted [...].”²⁰³

Das Bild ist 1999 entstanden, zu einem Zeitpunkt, an dem Singh bereits sieben Jahre an den *Family Portraits* arbeitete. Die starke Komponiertheit des Bildes hat nichts mehr mit einem dokumentarischen Realismus ihrer Anfänge als Pressefotografin zu tun.²⁰⁴ Eine Charakteristik Singhs ist die Konstruiertheit ihrer Bilder, die porträtierten Personen

²⁰² *Pakeezah* 1972 (Regie: Kamal Amrohi); es handelt sich um eine romantische Tragödie.

²⁰³ Singh 2001a, S. 16-17.

²⁰⁴ Ausgehend von Sabeena Gadihokes Aussage zur formalistischen Wende Singhs in den 1990er Jahren, in der sie von der Abkehr Singhs vom dokumentarischen Realismus und vom Fotojournalismus hin zu einer stärker konstruierten Fotografie spricht, wird die Tatsache, dass Singh in ihrer Frühzeit als Pressefotografin sich dem dokumentarischen Realismus widmete, für die vorliegende Arbeit übernommen, ohne explizit auf diese erste journalistische Phase einzugehen. Vgl. Gadihoke 2010a, S. 309.

werden dadurch in ihrer Umgebung verankert. Das erreicht Singh in diesem Fall durch die Einbindung Monas in die perspektivische Tiefe des Bildes. Auf diese Vorgangsweise Singhs wird bei der Besprechung von *Go Away Closer* (Steidl 2007) in Kapitel 4 näher eingegangen.²⁰⁵ Aweek Sen deutet die perspektivische Tiefe, die in vielen Arbeiten Singhs zu finden ist, als formalistisches Element, das auf einer metaphorischen Ebene zu lesen ist.²⁰⁶ Sen spricht in diesem Zusammenhang von Begriffen wie Ortlosigkeit und Identitätslosigkeit. In Bezug auf Mona Ahmed spiegelt sich diese Ort- und Identitätslosigkeit in ihrer Person als Außenseiterin, von der „Normgesellschaft“ und von der Gemeinschaft der Eunuchen, nachdem diese sie verbannt haben, wider. Singh konstruiert durch die perspektivische Tiefe einen Raum, der Mona in seine Struktur einbindet, ihr die verlorene Identität zurückgibt und somit Monas Inneres in den Außenraum projiziert.

Die Zusammenarbeit mit dem fotografierten Subjekt ist ebenfalls charakteristisch für Singh und erreicht in den Familienporträts, wenn sie ganz bewusst in die Rolle der Studiofotografin schlüpft, einen Höhepunkt.²⁰⁷ Die Kooperation zwischen Fotografin und fotografiertem Subjekt äußert sich durch eine gewisse Freiheit, die Singh der porträtierten Person überlässt, was unvermeidlich zu einer mehr oder weniger intensiven Selbstdarstellung führt. Die Fotografie bietet die Möglichkeit für eine Selbstinszenierung und hat so eine stark performative Qualität. Deepak Ananth spricht von einer filmischen Qualität der Bilder und bezieht dies auf die Art, wie Singh Monas theatralischen Charakter erfasst und im Bild arrangiert.²⁰⁸

Da das analysierte Bild relativ spät im Laufe des Projektes mit Mona Ahmed, 1999, entstanden ist, greift es bereits auf Entwicklungen Singhs vorweg, die in Kapitel 3 näher analysiert werden und für die Familienporträts charakteristisch sein werden: die Konstruiertheit der Bilder und die performative Ebene. Diese Elemente werden je nach Sujet natürlich unterschiedlich von der Fotografin eingesetzt. Es kann aber festgehalten werden, dass wir hier weit von einer realistischen Dokumentation entfernt sind.

Da der narrative Bildteil des Fotobuches chronologisch geordnet ist, lässt er sich gut auf formalistische Entwicklungen hin untersuchen. Shohini Ghosh hat thematische

²⁰⁵ Siehe Kapitel 4, S. 100-106.

²⁰⁶ Vgl. Sen 2010a.

²⁰⁷ Siehe Kapitel 3, S. 76-79.

²⁰⁸ Vgl. Ananth 2008a.

Abschnitte der Fotografien für den narrativen Bildteil herausgearbeitet.²⁰⁹ Den ersten Teil der Bilder fasst sie als *Early Ayesha Photographs*²¹⁰ zusammen. Dieser Abschnitt beinhaltet Fotografien der ersten drei Geburtstage von Monas Adoptivtochter Ayesha in den Jahren 1990, 1991 und 1992, bei denen Dayanita Singh als Hauptfotografin engagiert wurde. Die Fotografien zeigen gemeinsame Momente von Mutter und Tochter und Mona als glückliche Mutter. Die mehrtägigen Festivitäten der Geburtstagsfeiern zeigen detaillierte Einblicke: es wird getanzt und gegessen; die Stimmung ist ausgelassen. Viele Fotografien dieses Abschnitts sind Momentaufnahmen, die zum Teil unscharfe Stellen aufweisen. Diese *Schnappschuss-Ästhetik*²¹¹ ergibt sich hier auch durch den tatsächlich dokumentarischen Anlass der Fotografien. Singh wurde als Hauptfotografin für die Geburtstage engagiert, die Bilder sind somit Momentaufnahmen der Feiern, schnelle Bewegungen und unvorteilhafte Mimiken daher zum Teil nicht absehbar oder kontrollierbar. *Shalu dances on Ayesha's second birthday*. 1991 (Abb. 3) gibt Shalu in einem Moment der Bewegung wieder. Shalu tanzt, die Personen, die sie umgeben, feuern sie an. Singh zeigt hier einen flüchtigen Moment, Teile des Bildes sind durch schnelle Bewegungen unscharf. In diesem Fall bezeugt die Unschärfe den unmittelbaren Moment der ausgelassenen Stimmung.

Der Abschnitt *Ayesha grows up with Mona*²¹² zeigt Mona und Ayesha im Alltag. Die Fotografien geben intime Einblicke in das Leben der Familie. Die „Unmittelbarkeit“ mancher Fotografien lässt erahnen, dass Singh die Familie begleitet hat, um entscheidende Momente einzufangen. Dies äußert sich in *Those few moments of happiness that came only for a little while*. 1992 (Abb. 4). Mona und Ayesha befinden sich in ihrem Zimmer. Mona telefoniert gerade, als Ayesha ihren Arm beugt, Mona die „lange Nase zeigt“ und sie so zum Lachen bringt. Der augenscheinlich flüchtige Moment ist aber stark konstruiert, was sich in der Komposition des Bildes nachvollziehen lässt. Mona und Ayesha haben jeweils ein „Gegenüber“ in Form einer anderen „Erscheinungsform“. So befindet sich im Hintergrund, gegenüber von Ayesha, ein Studioporträt Ayeshas, das sie in einer stark inszenierten, nachdenklichen Pose zeigt. Ayeshas Handbewegung wiederholt sich im Studioporträt, auch wenn sich die

²⁰⁹ Dieser Artikel wurde der Verfasserin der vorliegenden Arbeit in Form einer Email von Dayanita Singh übermittelt. Vgl. Ghosh 2002.

²¹⁰ Vgl. Singh 2001a, S. 18-46; vgl. Ghosh 2002.

²¹¹ Sabeena Gadihoke verwendet diese Bezeichnung für eine Form der poetischen Dokumentarfotografie, die sich bemüht, den „entscheidenden Moment“ einzufangen und dennoch unmittelbar zu wirken. Vgl. Gadihoke 2010a, S. 307.

²¹² Vgl. Singh 2001a, S. 54-62; vgl. Ghosh 2002.

tatsächlich ausgeführte Geste unterscheidet. Monas quer über das Bett lagernder Körper führt bis zu einem Fernseher, der eine Person im Moment des Singens zeigt, der Mund ist geöffnet, das Mikrofon zum Mund herangeführt. Die Handbewegungen Monas und des Sängers bilden hier eine Analogie, so hält Mona den Telefonhörer, während der Sänger das Mikrofon umfasst. Die Analyse des Bildes zeigt, dass es sich hier nicht um dokumentarischen Realismus, sondern um eine konstruierte Form des Realismus handelt, die unmittelbar wirken soll, ohne banal zu sein. Singh erreicht dies durch Analogien, die sich durch die Verankerung der Personen im Raum ergeben und verbindet somit die formalistische Ebene des Bildes mit der inhaltlichen.

Shohini Ghosh sieht in der Komposition einiger Bilder Vorboten für die kommende Trennung von Mutter und Tochter.²¹³ Mutter und Tochter sind räumlich gesehen zwar zusammen, deren Mimik und vor allem deren Gestik sind jedoch distanziert.

Der Abschnitt *Impending Estrangement*²¹⁴, die „bevorstehende Entfremdung“, zeigt die ausschweifende Feier zu Ayeshas viertem Geburtstag, 1993. Auffällig ist, dass, mit Ausnahme der Bildunterschriften, nichts auf den Anlass der Feierlichkeiten hinweist, da weder Mona noch Ayesha abgebildet sind, sondern ausschließlich die Gäste der Geburtstagsfeier.²¹⁵ Die Zusammenstellung der Bilder ist kein Zufall, das aussagekräftige Ordnen und Aneinanderreihen der Fotografien nutzt Singh als zusätzliche narrative Ebene. Das wird besonders dann interessant, wenn die Bilder selbst keine „offensichtliche“ narrative Ebene mehr besitzen, wie sich in Kapitel 4 zeigen wird. Diese Arbeitsweise der Fotografin ist bereits, in abgeschwächter Form, in *Myself Mona Ahmed* spürbar. Die Abwesenheit Ayeshas und Monas in dieser Fotosequenz ist wohl durchdacht, denn es kann davon ausgegangen werden, dass Singh die beiden Protagonistinnen an Ayeshas Geburtstag fotografiert hat. Weitere Bilder in dieser Sequenz zeigen Ausschnitte aus Monas Alltag als Eunuch.

Der von Shohini Ghosh als *Mona's Alienation*²¹⁶ bezeichnete Abschnitt umfasst Monas Distanzierung von Ayesha und ihr Leben am Friedhof nach ihrer Verbannung von der Gemeinschaft der Eunuchen. Mona führt fortan ein einsames Leben am Friedhof, ihrem neuen Zuhause. *I look like a sad Muslim woman after fighting with guru Chaman. We went on a visit to the graveyard to show Ayesha the ducks.* 1996 (Abb. 5) leitet diesen

²¹³ Vgl. Singh 2001a, S. 59-62; vgl. Ghosh 2002.

²¹⁴ Vgl. Singh 2001a, S. 68-82; vgl. Ghosh 2002.

²¹⁵ Ghosh sieht in der Abwesenheit Monas und Ayeshas in den Bildern einen Gegensatz zu den Bildern der Geburtstagsfeiern 1991 und 1992. Vgl. Ghosh 2002.

²¹⁶ Vgl. Singh 2001a, S. 87-94; vgl. Ghosh 2002.

Abschnitt ein. Ayesha und Mona befinden sich innerhalb eines Mauerabschnitts, der die beiden umschließt. Im Hintergrund ragen Bäume und Büsche hervor und bilden einen scharfen Kontrast zur planen Mauer. Mona sitzt im Bildvordergrund, leicht aus der Bildmitte verschoben, ein schwarzes Tuch bedeckt Kopf und Körper. Das Gesicht wendet sie, fast im Profil, nach rechts und von der Kamera ab, sie wirkt teilnahmslos. Ihr Körper ist stark fragmentiert, wir sehen den oberen Teil des Körpers, im Format einer Büste. Ayesha steht zentral hinter Mona und lächelt direkt in die Kamera, die ihr durch die Untersicht ihre Aufmerksamkeit schenkt. Die im Hintergrund befindliche Mauer endet knapp unter Ayeshas Augen und betont dadurch ihren selbstbewussten Blick, der ganz im Gegensatz zu Monas sprichwörtlicher Zurückgezogenheit in der unteren Bildhälfte steht. Die umgebenden Mauern wirken beengend. Ayeshas Haupt befindet sich an der Schnittstelle von Mauer und Landschaft und ragt über die Mauer hinaus, sie bricht geradezu aus dem gemeinsamen Raum aus. Singh arbeitet hier mit Kontrasten, in dem sie ein weiteres Mal Komposition und Narration verbindet. Es entsteht ein auffälliger Gegensatz zwischen Ayeshas Aktivität und Monas teilnahmsloser Passivität.

*Life in Exile*²¹⁷ dokumentiert den erschreckenden Abstieg Monas und ihr einsames Leben am Friedhof. Die Bilder sind stark inszeniert, Mona posiert theatralisch zwischen Landschaft und Gräbern. Mit Ausnahme Monas sind die Bilder menschenleer. Das Leben am Friedhof ist eine Flucht Monas in eine Welt abseits der normierenden Wertvorstellungen von Gesellschaft und der Gemeinschaft der Eunuchen. Die Fotografie wird hier zum Medium einer Fantasiewelt Monas, die sich als tragische Darstellerin in die Welt des Films flüchtet. Die Bilder sind bereits 1998 entstanden und zeigen Mona zur Zeit einer tiefen Depression. Es scheint, als stelle die Aufmerksamkeit der Kamera die einzige Bestätigung für ihr Leben dar (Abb. 6).

Shohini Ghoshs Vorschlag einer Einteilung in thematische Abschnitte endet mit *Life in Exile*.²¹⁸ Führt man die thematische Einteilung weiter, könnte ein Abschnitt der *Depression* folgen.²¹⁹ Beginnend mit zwei Bildern, bei denen Mona am Friedhof zwischen Gräbern tanzt, *My attempt to buy false happiness, pretending that I am happy to Dayanita, so she would not worry about me*.²²⁰ Die darauf folgenden Bilder zeigen

²¹⁷ Vgl. Singh 2001a, S. 98-106; vgl. Ghosh 2002.

²¹⁸ Ghosh bespricht den letzten Abschnitt nicht mehr näher. "The final section of the book is haunting." Ghosh 2002.

²¹⁹ Vgl. Singh 2001a, S. 112-122.

²²⁰ Vgl. Singh 2001a, S. 112-113.

Monas Leben am Friedhof mit einer schweren Depression. Charakteristisch für die Bilder ist die „Nahaufnahme“, die Bilder sind aus deutlich geringerer Entfernung gemacht, als die vorangehenden und Mona scheint mit Ausnahme der ersten beiden Bilder deutlich natürlicher, weniger offensichtlich selbst inszeniert, wohl weil ihr die Kraft dazu fehlt.²²¹ Sehr interessant ist in diesem Abschnitt die Beziehung zwischen Mona und dem Bildhintergrund. Dieser zeigt meist eine beengende Mauer, die in geringer Distanz zu Mona liegt und Mona sprichwörtlich gefangen hält. Einen Ausblick über die Mauer hinweg gibt es, wenn überhaupt, nur ansatzweise.

Es folgen Bilder zu Monas *Kampf gegen die Depression*²²². Mit Hilfe von Gebeten, Segnungen, Besuchen bei Ärzten und Heilerinnen versucht Mona, der Depression zu entkommen. Auch der Kontakt zu anderen Bewohnern des Friedhofs und zu berühmten Persönlichkeiten wie Homai Vyarawalla und Bernard Shaw durch Dayanita Singh sind Versuche der Aufmunterung und Ablenkung.

Ein Brief an Ayesha markiert das Ende der Erzählung. Das letzte Bild *There's peace in the jungle, but I still cannot find it in myself*. 2000 (Abb. 7) lässt auf keine Besserung hoffen. Mona steht in der Bildmitte auf einem Weg, rechts im Hintergrund befinden sich Häuser, links im Hintergrund eine Grünfläche mit Bäumen und Buschwerk, eine Mauer trennt den Hintergrund vom Bildvordergrund. Mona steht auf der Mitte des Weges im Vordergrund und richtet sich zum Betrachter. Ihr Körper tendiert nach rechts, die Arme hält sie im Rücken verschränkt. Der Blick führt nach vorne. Rechts hinter Mona erblickt ein Junge im Grundschulalter im Vorbeigehen die Kamera. Links am anderen Ende des Weges geht eine Frau mit einem Mädchen an der Hand aus dem Bild hinaus. Mona steht in der Mitte des Weges, scheinbar unentschlossen, in welche Richtung sie gehen soll. Es ist bezeichnend, dass die Frau mit dem Kind aus dem Bild hinausgeht, es scheint Monas Vergangenheit mit Ayesha zu sein, die sich hier entfernt. Monas Füße richten sich in Richtung Frau mit Kind.

²²¹ Deepak Ananth bemerkt eine Anpassung der Distanz der Kamera und fotografiertem Subjekt je nach Stimmung Monas. Vgl. Ananth 2008a.

²²² Vgl. Singh 2001a, S. 120-158.

2.2.4. eunuch – unique

Der Fotoband ist eine dicht verwobene Struktur an Texten und Bildern, die verschiedene Ebenen des Lesens und Verstehens in sich trägt. Ghosh bezeichnet den Aufbau des Fotobuches als vielschichtig und komplex.²²³ Die Reihenfolge und Anordnung der Bilder ist bei Dayanita Singh ein besonderes Thema, denn sie nutzt die Bildsequenz als narrative Ebene, worauf bereits eingegangen wurde.²²⁴ Das Verhältnis der Bilder zu den Textpassagen ist additiv und nicht deskriptiv, wohingegen die Bildunterschriften respektive Kommentare Monas deskriptiv sind und eine weitere Lesart ermöglichen. Was sich in zukünftigen Publikationen zeigen wird, ist eine Reduktion von Begleitinformation in Form von Text und Bildunterschriften und die zunehmende Betonung der narrativen Ebene der Bildsequenz.²²⁵ Für die nächste Publikation Singhs, *Privacy* (Steidl 2003), gilt erst einmal nur eine stärkere Betonung der Bildsequenz, ohne die Begleitinformation zu reduzieren, worauf in Kapitel 3 näher eingegangen wird.

Die Narration der Geschichte durch Monas eigene Stimme in Form von Emails macht die publikumswirksame Geschichte authentisch und entschärft das brisante Thema etwas.²²⁶ Kommentare Monas wie “Men enjoy to touch us where they cannot touch women”²²⁷ halten der indischen Gesellschaft, vor allem in Verbindung mit den Bildern, einen Spiegel vor. Insofern ist die Form der Verbindung von Bild und Information hier eventuell als Absicht zu verstehen, Mona nicht als fotografisches Sujet zu behandeln, sondern als Mensch (oder das Projekt so zu rechtfertigen).²²⁸

Das Element der Selbstdarstellung, das soeben in Bezug auf die geschriebene Sprache (Monas Emails und Kommentare) besprochen wurde, ist auch auf der visuellen Ebene zu finden. Singh nutzt die Fotografie als Medium der Selbstrepräsentation durch den performativen Akt der porträtierten Person. So finden sich, wie anhand der

²²³ Vgl. Ghosh 2002.

²²⁴ Siehe Kapitel 2, S. 58.

²²⁵ Vgl. *Go Away Closer* (Steidl 2007), *Sent a Letter* (Steidl 2007), *Blue Book* (Steidl 2008), *Dream Villa* (Steidl 2010).

²²⁶ “So many people have come to ask me about my life story from when I was young, but I have not told anyone. It is the first time I am telling my story, because I know you will write it in the way I want and will not add spice to sell. Also that you will not change my English into High English.” Zit.n. Singh 2001a, S. 66.

²²⁷ Zit.n. Singh 2001a, S. 72.

²²⁸ *Privacy* (2003) thematisiert die urbane indische Mittel- und Oberschicht der 1990er Jahre, als sich das Land im wirtschaftlichen und sozialen Wandel befindet. Siehe Kapitel 3, S. 66-70. Beide Publikationen zeigen brisante und vieldiskutierte soziale Themen und enthalten viel Informationstext. Dieser ist sicher auch als Form der „Rechtfertigung“ der Thematik zu sehen.

Bildbeispiele besprochen wurde, neben stärker dokumentarischen Bildern in der Frühzeit des Projektes vor allem auch stark inszenierte Bilder. Dem Mona durch die Gesellschaft zugewiesenen Platz im Abseits antwortet diese mit ihrer Version der Geschichte. Dennoch ist die Geschichte auch durch die Sicht der Fotografin gefärbt, die sich in Acht nehmen muss, nicht zu sehr zur Voyeurin zu werden und so die sensationslüsterne Neugierde des Betrachters und der Betrachterin zu bedienen. Shohini Ghosh sieht in den performativen und inszenierten Fotografien Singhs eine besondere künstlerische Stärke.

“Dayanita’s photographs draw their strength from her rich and layered mise-en-scene. [...] The strongest photographs in the book are those that are consciously staged and performed by Mona. Conversely, the photos that tend to catch ‘happenings’ on the sly-like tussle over Ayesha with Chaman Guru or Mona taking a bath - are, in my opinion, weaker photographs that seem misplaced in this collection. The legacy of ethnographic photography does not sit comfortably on Dayanita, who is really a photo-essayist, an imaginative chronicler and sometimes, even a poet.”²²⁹

Ghosh bezieht sich hier auf die beiden Bilder, die Mona bei einem „Bad“ im Freien zeigen, wie sie sich mit Kübeln und Wassertrögen wäscht (Abb. 8, 9). Homai Vyarawalla hat davon gesprochen, wie wichtig es sei, Menschen würdevoll darzustellen und sprach von einer Generation von *gentlemen photographers*.²³⁰ Es scheint gerade im Moment des sich-unbeobachtet-Fühlens des fotografierten Subjekts notwendig, eine gewisse Grenze zu wahren. Mona war sich der Anwesenheit der Kamera sicher bewusst, das wird in diesem Bild jedoch nicht ersichtlich. Die Qualität der inszenierten Bilder liegt somit offensichtlich im Bewusstsein Monas über die Kamera und ihrer selbstbestimmten Repräsentation des Selbst. An dieser Stelle ist anzumerken, dass sich auch der Betrachter/die Betrachterin wohler fühlt, nicht in die Rolle des Voyeurs/der Voyeurin gedrängt zu werden.

Somit ist die performative Ebene, die durch die Interaktion von Fotografin und fotografiertem Subjekt entsteht – beziehungsweise durch die „Erlaubnis“ der Fotografin zur Selbstinszenierung – eine bewusste Distanzierung vom rein Dokumentarischen; denn die Pose untergräbt den Realitätsanspruch der Fotografie und bestätigt, dass es

²²⁹ Ghosh 2002.

²³⁰ Vgl. Gadihoke 2006, S. 175-177.

sich um Fotografie handelt - nicht um Realität - und mildert somit den voyeuristischen Charakter.

Dayanita Singh betont, dass sie sich darüber bewusst ist, mit diesem Thema zur Konstruktion eines stereotypen Themas beigetragen zu haben, dem „Sujet des Eunuchen“.²³¹ Ihre Absage an den Fotojournalismus begründete sie mit ethischen Bedenken und der Erkenntnis, über die Unveränderlichkeit gewisser Situationen.

„Das Fotografieren ist seinem Wesen nach ein Akt der Nicht- Einmischung.[...] Wer sich einmischt, kann nicht berichten; und wer berichtet, kann nicht eingreifen.“²³²

Dayanita Singh erkannte diese Grenzen des Fotojournalismus und wandte sich aus ethischen Gründen davon ab. Warum sie dennoch ein Projekt mit dem Thema Transgender weiterführte, bleibt dahingestellt.²³³ Dies führte aber nicht zu einer Absage an den Realismus, sondern zu einer anderen Interpretation der Fotografie als abbildendes Medium. Dem Realismus bleibt sie treu, interpretiert ihn aber anders. Gadihoke spricht von einer formalistischen Wende in Singhs Arbeiten hin zu einer stärker konstruierten Fotografie²³⁴, die sich hier in ihrer bewussten Abkehr von einer dokumentarischen Form des Realismus respektive dem Fotojournalismus bestätigt.

Um auf das Präsentationsmedium der Fotografien im Fotobuch zurückzukommen, ist an dieser Stelle daran zu erinnern, dass die Fotografie in Indien lange Zeit keine Präsentationsfläche in Form von Ausstellungen und Galerien hatte. Die Fotografie existierte daher sehr lange in den Printmedien wie Zeitungen und Magazinen und ab den 1970ern vermehrt auch in Bildbänden. Das Buch als alternative Präsentationsform zum Zeitungs- und Magazinmarkt ist ein kluger Weg, dem zwischen 1970 – 90 einige KünstlerInnen folgten. Das Fotobuch bietet einen alternativen Ausstellungsort zum Zeitungsmarkt sowie zum Kunstmarkt. Dayanita Singh erwähnt, dass mit der Buchform sowohl für den Betrachter, als auch für sie selbst als Künstlerin eine gewisse

²³¹ Vgl. Interview mit Dayanita Singh 2008, S. 151-152. In ihrem Vortrag beim Symposium in Winterthur 2010 fügt Singh hinzu, dass diese Stereotypisierung auch mit dem Sujet Familie passiert ist. Vgl. Singh 2010b.

²³² Baruch 2006a, S. 17.

²³³ Singh betont die Freundschaft, die sie zu Mona Ahmed entwickelt hat. “This was in the early years of our friendship.” Singh 2001a, S. 12.

²³⁴ Gadihoke spricht von einer formalistischen Wende Singhs in den 1990er Jahren. Vgl. Gadihoke 2010a, S. 309.

Unabhängigkeit von der Galerie als Präsentationsform ihrer Arbeiten entsteht.²³⁵ Singh entschied sich, ihre Tätigkeit als Fotojournalistin zu beenden, um unabhängiger arbeiten zu können. So kam sie zum ersten unabhängig angelegten Projekt, der Familienfotografie der Mittel- und Oberschicht Indiens, dem sich Kapitel 3 widmen wird.

²³⁵ Vgl. Interview mit Dayanita Singh 2008, S. 153-154, 163.

3. Dayanita Singh: unabhängige Fotografie

Kapitel 2 hat Dayanita Singh in der Tradition der Pressefotografie und des Fotojournalismus verortet und darauf aufbauend ihre Abkehr von ebendiesem behandelt. Singhs frühe Anfänge im Fotojournalismus bis zur unabhängigen Fotografie wurden aufgezeigt, wobei versucht wurde, anhand der Publikation *Myself Mona Ahmed* (Scalo 2001) festzustellen, welche formalistischen Eigenheiten Singh in diesem Übergang entwickelt hat.

Myself Mona Ahmed markierte, durch seinen Beginn als geplante Auftragsarbeit, Singhs Übergangsprojekt vom Fotojournalismus zur unabhängigen Fotografie und formalistisch von einer dokumentarischen Form des Realismus zu einer eher konstruierten Fotografie, die einen stark inszenierten und performativen Charakter aufweist. Kapitel 3 wird sich nun weiter mit Dayanita Singhs Oeuvre als unabhängige Fotografin beschäftigen und untersuchen, inwieweit sich die Konstruiertheit in ihrem Oeuvre fortsetzt.

1992 beginnt Dayanita Singh mit dem Projekt der *Family Portraits* (1992 – 2002). Das Projekt war von Anfang an als unabhängiges Projekt geplant. Es handelt sich um Singhs erste unabhängige Arbeit, da auch Idee und Konzept von ihr stammen.²³⁶ Es ist daher mitunter als Schlüsselwerk für die Betrachtung Dayanita Singhs als unabhängige Fotografin zu beurteilen. Die Serie der *Family Portraits* besteht aus Familienfotografien von Familien und einzelnen Familienmitgliedern der urbanen, kosmopolitischen Mittel- und Oberschicht Indiens. Dayanita Singh bereiste für das Projekt Indiens Metropolen und fotografierte neben ihrer Heimatstadt Delhi auch in Kalkutta, Bombay, Bangalore, Bhopal, Madras, Pune, Morvi und Goa. Die porträtierten Personen erhielten im Gegenzug die entstandenen Familienfotografien. Bei den Familien, die an dem Projekt teilnahmen, handelte es sich anfangs hauptsächlich um befreundete Familien Singhs, vor allem aus Neu Delhi, mit der Zeit erweiterte sich der Kreis der Familien durch neue Kontakte. Die *Family Portraits* geben einen Einblick in den intimsten Bereich der Familie: das Zuhause.

²³⁶ Walter Keller sieht im Projekt mit Mona Ahmed die Entwicklung zur freien Arbeit. Vgl. Keller 2002, S. 196-198. Das Projekt mit Mona Ahmed begann als Auftragsarbeit für die *London Times* und wurde zum persönlichen Projekt Dayanita Singhs. Die Familienporträts waren von Anfang an als unabhängige Arbeit geplant.

Die Thematisierung eines modernen, urbanen Indiens in den Familienfotografien Singhs wird im Folgenden auf zeitgleiche ökonomische und soziokulturelle Entwicklungen Indiens in den 1990er Jahren, also zum Zeitpunkt der Entstehung des Projekts, untersucht.

Die Heranziehung Singhs des Genres der Familienfotografie in den *Family Portraits* unter Bezugnahme ihrer speziellen Ausprägung in der Studiofotografie und der *Domestic Photography* wird in der vorliegenden Untersuchung besonders berücksichtigt werden. Die performative Ebene der Familienfotografien spielt dabei eine große Rolle, da diese eine deutliche formalistische Wende in Singhs Oeuvre seit ihrer Tätigkeit als Fotojournalistin darstellt und die Abkehr vom dokumentarischen Realismus eine Neuinterpretation der Fotografie, in diesem Fall einer konstruierten Form der Fotografie, bedingt. Das Performative wird als Antwort auf einen überkommenen Realismusbegriff in der Fotografie im Sinne Roland Barthes vermutet²³⁷, an dessen Grenzen Singh im Fotojournalismus gestoßen ist.²³⁸

Darüber hinaus wird in Anbetracht dessen die formalistische Wende Singhs in den 1990er Jahren anhand ihrer Thematisierung des Innenraums näher betrachtet werden und zwar unter besonderer Berücksichtigung nationaler und internationaler Strömungen der Fotografie von 1970 – 1990²³⁹ mit einem Ausblick auf ihr zeitgenössisches Schaffen.

3.1. “There are many versions of India, and this is mine.”²⁴⁰

Singh beabsichtigte, mit der zeitgemäßen Darstellung Indiens in den *Family Portraits* eine andere Sichtweise auf Indien im internationalen Diskurs herbeizuführen, was auf ihre Erfahrungen im Fotojournalismus zurückzuführen ist. Die Idee Singhs, ein modernes, wohlhabendes Indien zu zeigen, stieß bei amerikanischen Magazinen auf Desinteresse. Die Bilder wurden als Indien-untypisch gewertet und als unangebracht im Hinblick auf die Armut des Landes. Gerald Matt und Lucas Gehrmann bezeichnen Singhs *Family Portraits* als „Porträts einer selbstbewußten privilegierten Oberschicht“ und als Spiegel „für die Brüche in Indiens Gesellschaft“ im Hinblick auf die

²³⁷ Vgl. Barthes 1989, S. 86-90; siehe Kapitel 3, S. 85-86.

²³⁸ Vgl. Gadihoke 2010a, S. 309.

²³⁹ Siehe Kapitel 3, S. 87-91.

²⁴⁰ Singh 1997, S. 221.

Globalisierung Indiens in den 1990er Jahren.²⁴¹ Die Familienfotografie der städtischen Mittel- und Oberschicht ist eine Auseinandersetzung mit aktuellen wirtschaftlichen und sozialen Hintergründen Indiens zu Beginn der 1990er Jahre, die sich auch auf die soziokulturelle Entwicklung Indiens stark ausgewirkt hat. Singh bezeichnet die Familie als einzige soziale Sicherheit in dieser Zeit des Umbruchs, in der auch der Begriff der Familie zu bröckeln begann.

“I gave them images that affirmed family, at a time when its structure was changing from extended to nuclear family, against the backdrop of a very closed society suddenly opening up to the world markets. The family, this pillar of Indian society, which is our only social security.”²⁴²

3.1.1. Globalisierung und Eliten

Die 1990er Jahre in Indien stellen eine Übergangszeit von Tradition und Moderne dar. In den 1980er Jahren wurde von Seiten der indischen Regierung eine Liberalisierung der Wirtschaft vorangetrieben, worunter man den Eingliederungsprozess Indiens in die Weltwirtschaft versteht. Dieser wurde ab 1991 verstärkt angestrebt.²⁴³ Die Liberalisierung hatte positive wirtschaftliche Auswirkungen auf Indien, was vor allem zu einer Öffnung der protektionistischen Märkte und der Eingliederung Indiens in den Weltmarkt führte. Das bedingte eine Internationalisierung und Globalisierung des Landes auf verschiedensten Ebenen, vor allem im ökonomischen und soziokulturellen Bereich. Gleichzeitig hatte der Globalisierungsprozess auch Schattenseiten und traf viele unvorbereitet. „Parallel zu prämodernen lokalen Strukturen ist ein postmodernes, globalisiertes, urbanes Indien entstanden.“²⁴⁴

Arun Kumar kritisiert die so genannte *ökonomische Liberalisierung* als euphemistischen Terminus, da das damit verbundene wirtschaftliche Programm eher konservativ als liberal gewesen ist und es sich nicht um eine Reform zur Besserung für Unprivilegierte handelte.²⁴⁵ Als Gewinner des Liberalisierungsprozesses ging eine schmale, ohnehin elitäre Gesellschaftsschicht hervor, die Ranjit Hoskote als die Verkörperung der „postindustriellen Gesellschaft“ bezeichnet, die ca. drei Prozent der

²⁴¹ Vgl. Matt/Gehrmann 2002, S. 11.

²⁴² Singh 2003b.

²⁴³ Zur Untersuchung der indischen Kunst im Wandel der ökonomischen Liberalisierung vgl. Hoskote 2002.

²⁴⁴ Matt/Gehrmann 2002, S. 10.

²⁴⁵ Vgl. Fitz/Wörgötter 2002, S. 86.

indischen Bevölkerung ausmacht.²⁴⁶ Hoskote sieht in den Veränderungen auch einen „Übergang sozialer Verantwortung zu bürgerlichem Privatismus“ und „des privaten Hedonismus“.²⁴⁷ Arun Kumar bezieht die Orientierung der indischen Elite am globalen Kapitalismus der 1990er Jahre auf das Scheitern kommunistischer Systeme, wie der Sowjetunion oder Chinas. Daraus hervorgehend, verabschiedete sich die indische Elite vom Glauben an eine sozialistische Politik in Indien und orientierte sich am globalen Kapitalismus, sowie an einer globalen Elite.²⁴⁸

Der geschützte indische Markt vor 1990 war keiner internationalen Konkurrenz ausgesetzt, wurde aber umgekehrt vom internationalen Markt auch nicht wahrgenommen und somit marginalisiert. Dies betraf natürlich auch den indischen Kunstmarkt und die Kunstproduktion. Ranjit Hoskote spricht von der „Aura des Internationalismus der Neunzigerjahre“²⁴⁹, durch die indische KünstlerInnen nach der Öffnung eine Akzeptanz am Weltmarkt anstrebten, was häufig zu einer Absage an die Individualität und der Orientierung an einer internationalen Kunstmarkttauglichkeit führte.²⁵⁰ Hoskote rät im Gegensatz zu einem solchen „Allerweltsinternationalismus“ zu einem „individualistischen Regionalismus“, worunter er die Verbindung des internationalen Kunstgeschehens mit dem unmittelbaren Produktionsumfeld versteht.²⁵¹

Die Globalisierung führte auch zu einer besseren Infrastruktur für die Kunst im Bezug auf internationale Förderungen, Netzwerke und Präsentationsmöglichkeiten. Angelika Fitz betrachtet die Globalisierung im Hinblick auf die Eingliederung Indiens in die globale Kultur- und Unterhaltungsindustrie, die auch in der Kunst thematisiert

²⁴⁶ Vgl. Hoskote 2002, S. 32. Arun Kumar spricht von 70% der indischen Bevölkerung, die in Armut lebt. Etwa 3% der indischen Bevölkerung ist mit einer europäischen Mittelschicht vergleichbar. Die indische Politik hat seit 1991 den Prozess der Differenz deutlich beschleunigt, indem sie die privilegierte Schicht begünstigte und sich an einer globalen Elite orientierte. Vgl. Fitz/Wörgötter 2002, S. 86-88.

²⁴⁷ Vgl. Hoskote, 2002, S. 32.

²⁴⁸ Kumar spricht von einer Wirtschaftskrise, auf die Indien in den 1980ern zusteuerte. Indien wandte sich an den Internationalen Währungsfond (IWF) und die Weltbank um Finanzierungshilfe. Diese rieten zur Globalisierung der Wirtschaft. Das Allgemeine Zoll- und Handelsabkommen GATT (*General Agreement on Tariffs and Trade*) und die Welthandelsorganisation WTO (*World Trade Organisation*) forcierten eine Integration Indiens in den Weltmarkt. Vgl. Fitz/Wörgötter 2002, S. 83-93.

²⁴⁹ Hoskote 2002, S. 33.

²⁵⁰ Hoskote spricht von einer „weiteren“ Phase in der indischen Kunst, die sich an der internationalen Avantgarde, mit New York als Zentrum, orientiert und erwähnt ähnliche Entwicklungen in den 1930er Jahren mit dem Kreis um Rabindranath Tagore und den 1970er Jahren mit einer Gruppe in Baroda. Jedoch legten laut Hoskote diese historischen indischen Avantgarden, im Gegensatz zur Avantgarde der 1990er Jahre, Wert auf eine „indische Eigenständigkeit“. Die Entwicklungen Indiens abseits der „kuratorischen Achse New York-London-Paris“ vor 1990 führt Hoskote auf die Politik Indiens und die Bindung an den Sowjetblock zwischen 1956 und 1990 zurück. Vgl. Hoskote 2002, S. 33.

²⁵¹ Vgl. Hoskote 2002, S. 35-36.

wurde.²⁵² Die Kunst machte sich das urbane, moderne Indien und den Übergang von Tradition und Moderne zum Thema. Das betraf auch den Umgang mit Material und Medien.²⁵³

Sabeena Gadihoke sieht diese Erweiterung der Medien seit den 1990er Jahren in der zeitgenössischen indischen Fotografie hinsichtlich einer Verbindung von Fotografie und anderen Medien wie Performance, Video und Installation eingelöst und verortet darin neue Interpretationsmöglichkeiten für die dokumentarische Fotografie.²⁵⁴ Gadihoke äußert sich weiter zum Problem einer „darstellerische[n] Sackgasse“²⁵⁵ in der Abbildung der Außenwelt in der Dokumentarfotografie, hinsichtlich einer Infragestellung des Realitätsbegriffs, wobei sie eine Lösung des Problems in einer Neuinterpretation des Realismus sieht, die sich immer mehr in Richtung der Thematisierung des Außenraums durch den Fokus auf den Innenraum hin entwickelt hat.²⁵⁶

Die Thematisierung der Globalisierung Indiens in der indischen Dokumentarfotografie der 1990er Jahre hat sich laut Gadihoke im Bezug auf die Fokussierung der Mittel- und Oberschicht, der Sexualität und des urbanen Lebens gezeigt. Dabei hebt Gadihoke im Bereich des urbanen Lebens besonders auch die Beschäftigung mit Innenräumen hervor.²⁵⁷ Die Auseinandersetzung mit der Außenwelt durch den Blick auf den Innenraum bezeichnet sie als eine Entwicklung, die bereits in Pablo Bartholomews Fotografien der 1970er und 80er Jahre zu finden ist.²⁵⁸ Die Konzentration der *Family Portraits* auf den Innenraum, die Dayanita Singh als Weg für die Thematisierung der globalisierten indischen Mittel- und Oberschicht gewählt hat, bezeichnet Gadihoke als

²⁵² 1990 – 91 wurde das Kabelfernsehen in Indien eingeführt und internationale Fernsehsendungen ausgestrahlt. Vgl. Fitz 2002, S. 15-29.

²⁵³ Die künstlerischen Medien erweiterten sich in Richtung Multi-Media. Vivan Sundaram wechselte beispielsweise in den 1990er Jahren von der Malerei zu Multi-Media und Installation. Vgl. Matt/Gehrmann 2002, S. 10. Fitz präzisiert Matts und Gehrmanns Andeutung und nennt die Medien Fotografie, Video, Installation und digitale Kunst, sowie globale populärkulturelle Medien. Vgl. Fitz 2002, S. 17.

²⁵⁴ Vgl. Gadihoke 2010a, S. 313. Es ist interessant, dass Dayanita Singh in Winterthur 2010 die Serie *Dream Villa* auch als Multimedia-Installation präsentiert. Zur Serie *Dream Villa* siehe Kapitel 4, S. 112-113.

²⁵⁵ Gadihoke 2010a, S. 313-314.

²⁵⁶ Vgl. ebd.

²⁵⁷ Vgl. Gadihoke 2010a, S. 313 (Fußnote 18).

²⁵⁸ Gadihoke bezieht sich hier auf Pablo Bartholomews Arbeiten der 1970/80er Jahre, die in der Ausstellung *Outside In, 70s & 80s, A Tale of 3 Cities* in New York 2008 gezeigt wurden und vor seiner Karriere als Fotojournalist entstanden sind. Es handelt sich um dokumentarische Fotografie in den Städten Delhi, Kalkutta und Bombay. Es sind aber vor allem die Innenansichten, die über das Leben der indischen Mittelschicht in den Städten der 1970/80er Jahre erzählen. Vgl. dazu auch Ausst. Kat. Bodhi Art 2008.

wichtigen Beitrag zur Fotografie der 1990er Jahre, da sich die dokumentarische Fotografie zuvor hauptsächlich auf den Außenraum konzentriert hat.

3.1.2. „Die Tochter einer Fotografin“²⁵⁹

Das Genre der Familienfotografie und des Familienporträts ist seit den Anfängen der Fotografie in Indien ein wichtiges Medium zur Dokumentation und Archivierung der eigenen Geschichte und Identität. Schon bald nach dem Aufkommen der Fotografie in Indien 1840 wurden Familienfotografien in kommerziell betriebenen Fotostudios angeboten. Im Fotostudio entwickelte sich das Familienporträt und parallel dazu die *Domestic Photography*, die im häuslichen Bereich, entweder von beauftragten Berufsfotografen oder von Amateuren durchgeführt wurde, wobei die Amateurfotografie vor allem ab Anfang des 20. Jahrhunderts praktiziert wurde, wie bereits in Kapitel 1 besprochen wurde. Ab 1860 wurde die Fotografie zum Repräsentationsmedium einer aufkommenden urbanen Mittelschicht sowie zum Statussymbol des eigenen Erfolges und der Bildung. Die Sichtung historischer Fotografien ist besonders im Hinblick auf die Visualisierung der Frau interessant. Malavika Karlekar hebt hervor, dass es vor allem die Frau der Mittel- und Oberschicht war, die fotografiert wurde. Dies ist auch dadurch bedingt, dass das Medium der Fotografie in seiner Frühzeit vor allem den Eliten und der Mittelschicht vorbehalten war.²⁶⁰

Neben der Berufsfotografie in den kommerziell betriebenen Studios entwickelte sich die Amateurfotografie, die, parallel zu technischen Innovationen, welche die Fotografie allgemein zugänglich und erschwinglich machten, zunahm. Gerade im Bereich der Familienfotografie ist das Schaffen von Amateurfotografinnen und Amateurfotografen hervorzuheben. Überlieferte Fotoalben und einzelne Fotografien sind vor allem für die Fotografiengeschichte wichtige Dokumente.

Mittlerweile wurden einige Familienarchive indischer Amateurfotografinnen und Amateurfotografen archiviert und auch publiziert. Beispiele für anspruchsvolle Amateurfotografinnen und Amateurfotografen sind neben Nony Singh, Umrao Singh Sher-Gil und Richard Bartholomew. Dayanita Singh betont die Wichtigkeit der

²⁵⁹ Singh 2003c.

²⁶⁰ Bilder von Frauen der Arbeiterklasse sind hingegen in der frühen Phase der Fotografie selten und wenn, dann eher im Zusammenhang mit ethnographischen Bildern zur Visualisierung von „Typen“ oder Berufsgruppen anzutreffen. Vgl. Ausst. Kat. India International Centre 2006, Einleitung.

Fotografien ihrer Mutter Nony Singh für das eigene fotografische Schaffen und machte ihre Arbeiten auch öffentlich zugänglich, dazu später ausführlicher.

Umrao Singh Sher-Gils (1870 – 1954)²⁶¹ fotografische Tätigkeit umfasst einen Zeitraum von 1889 – 1954 und besteht vor allem ab 1912 hauptsächlich aus Familienfotografien. Das fotografische Familienarchiv wurde von seinem Enkel, dem Künstler Vivan Sundaram (geb. 1943), ab 1995 direkt in seine eigene Kunst miteinbezogen. Seit der Ausstellung *Re-take of Amrita* (2001) benutzt Sundaram das Familienarchiv zur Konstruktion einer überarbeiteten Familiennarration in Form von digitalen Fotomontagen. 2008 wurde das Familienarchiv in einer Publikation veröffentlicht.²⁶²

Richard Bartholomew (1926 – 1985) war Kunstkritiker, Dichter und Maler. Er hat einen Fundus an Fotografien, darunter auch Familienfotografien, hinterlassen, die sein Sohn, der Fotograf Pablo Bartholomew (geb. 1955), 2009 veröffentlicht hat.²⁶³ Die Auseinandersetzung mit fotografischen Archiven der eigenen Verwandten ist auch bei Dayanita Singh im Zusammenhang mit ihrer Mutter Nony Singh zu finden.

Der Rückgriff auf das eigene Familienarchiv ist bei einigen zeitgenössischen indischen Fotografinnen und Fotografen zu beobachten, was eventuell auf fehlende Referenzen in der bisherigen indischen Fotografiegeschichte zurückzuführen ist. Dayanita Singh bezeichnet die Familienfotografie und im Besonderen das Familienalbum als elementaren Bestandteil der Geschichte der indischen Fotografie und auch für das eigene künstlerische Schaffen.

“I’m very interested in this family archives because I think those are the great – if there is some great style of photography from here – it will be in the family albums, because of the reason why people made them. It was just for the family, so it could be a complete fantasy world.”²⁶⁴

Singh betont hier die Bedeutung des performativen Charakters der Familienfotografie, worauf noch zurückzukommen sein wird. Da es in der Geschichte der Fotografie in Indien neben Studiofotografie besonders das Schaffen von Amateurfotografinnen und

²⁶¹ Umrao Singh Sher-Gil stammt aus einer Aristokratenfamilie aus Majitha, Punjab. Er war Gelehrter des Sanskrit, des Persischen und hatte besonderes Interesse an Religion. Aufgrund seiner politischen Sympathien mit der antikolonialen Unabhängigkeitsbewegung wurde ein Großteil seines Grundbesitzes konfisziert. Vgl. Sundaram/Daulet-Singh 2008.

²⁶² Vgl. Sundaram/Daulet-Singh 2008.

²⁶³ Vgl. Ausst. Kat. Sepia/Photoink/Chatterjee 2009.

²⁶⁴ Zit.n. Interview mit Dayanita Singh 2008, S. 165-166.

Amateurfotografen ist, auf das zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler sich – direkt oder indirekt – beziehen, sind diese auch für die Untersuchung der vorliegenden Arbeit relevant und werden im Folgenden miteinbezogen. Im Falle der Familienfotografie und für die Untersuchung des Interieurs wird besonders das Familienarchiv Umrao Singh Sher-Gils interessant sein. Doch zuvor soll kurz auf Nony Singhs fotografische Tätigkeit eingegangen werden.

Nony Singh, die Mutter Dayanita Singhs, dokumentierte das Leben der Familie in Form von Fotografien und Alben.²⁶⁵ Nony Singhs aktive fotografische Tätigkeit dauerte von 1943 bis 1981 an. Der Einfluss der Mutter auf das eigene künstlerische Schaffen wird von Dayanita Singh betont, so widmet sie in *Privacy* (Steidl 2003) Nony Singh ein Kapitel mit dem Titel *A Photographer's Daughter*.²⁶⁶ GRANTA veröffentlicht 2007 den Fotoessay *Nony and Nixi* mit einer Auswahl von Fotografien Nony Singhs, die 2007 auf der *Les Rencontres de la photographie d'Arles* ausgestellt wurden.²⁶⁷ Ende der 1990er Jahre erhielt Singh ein Archiv an Fotografien und Negativen von Nony Singh, die sie daraufhin professionell entwickeln ließ. 2006 schlug Dayanita Singh François Hébel, Direktor der *Les Rencontres de la photographie d'Arles*, die Fotografien Nony Singhs, mit dem Hinweis auf die enorme Bedeutung der Familienfotografie für die Geschichte der indischen Fotografie, als Ergänzung für den Indischen Pavillon vor. Nony Singh wurde daraufhin 2007 von François Hébel auf die *Les Rencontres de la photographie d'Arles* eingeladen und eine Auswahl der Fotografien im quadratischen Originalformat ausgestellt.²⁶⁸ Ebenfalls 2007 publiziert Dayanita Singh *Sent a Letter* (Steidl 2007), eine Sammlung von sieben Ausstellungen in Form von sieben kleinen Büchlein in einer kleinen Box. Eines der Büchlein beinhaltet eine Auswahl von Fotografien Nony Singhs.²⁶⁹

²⁶⁵ Nony Singh (geb. 1936) berichtet, in ihrer Grundschulzeit ihr Taschengeld für Fotos für ihre Boxkamera ausgegeben zu haben. Boxkameras sind Kameras für Rollfilm, die besonders für Amateure und Anfänger gedacht waren und ab 1900 bis 1970 erhältlich waren. Kodak brachte schon 1888 die erste Kamera, Kodak No.1 mit Rollfilm heraus, doch erst das Nachfolgermodell Kodak No.2 im Jahr 1901 war deutlich billiger und einfacher in der Handhabung, für Amateure und Anfänger daher optimal. An der Universität von Delhi schloss sie mit dem Bachelor of Arts ab und heiratete 1960 den Landwirten Kanwar Mahinder Pal Singh. Aus dieser Ehe gingen zwischen 1961 und 1967 vier Töchter hervor, die älteste davon ist Dayanita Singh. Nach dem Tod ihres Ehemannes 1981 übernahm Nony Singh die Leitung seiner Getreidefarm. Vgl. Singh 2007; vgl. Singh 2007b ("Nony Singh").

²⁶⁶ Vgl. Singh 2003b; vgl. Singh 2003c.

²⁶⁷ Nony Singh ist die Mutter Dayanita (Nixi) Singhs. Vgl. Singh 2007.

²⁶⁸ Vgl. Singh 2007, S. 192.

²⁶⁹ vgl. Singh 2007b ("Nony Singh"); siehe Kapitel 4, S. 107.

Die Darstellung von Innenräumen ist ein wiederkehrendes Motiv bei Nony Singh. Dieses Charakteristikum findet sich auch bei Umrao Singh Sher-Gil, der verschiedene Interieurs der unterschiedlichen Wohnsitze der Familie dokumentierte.

Deepak Ananth versteht das immer wiederkehrende Motiv des Interieurs bei Umrao Singh Sher-Gil nicht nur auf einer Ebene der reinen Dokumentation. Die zahlreichen Interieurszenen sieht Ananth als Porträts einer Klasse und bewertet die Fotografie des Innenraums als Medium der Repräsentation des eigenen sozialen Status.²⁷⁰ Er bezieht sich dabei auf Walter Benjamins Erläuterungen zum Interieur und dessen Bedeutung als Repräsentant der eigenen Klasse für die französische Bourgeoisie des 19. Jahrhunderts.²⁷¹

Die repräsentative Ebene des Innenraumes ist besonders stark in Dayanita Singhs *Family Portraits* zu spüren. Die Fotografien zeigen die porträtierten Familien in ihrem häuslichen Umfeld, das Interieur spiegelt ihren sozialen Status wider. In der Serie der *Empty Spaces*, die in *Privacy* (Steidl 2003) publiziert wurden, sind die Räume ohne ihre Bewohner zum Thema geworden, statt Familienporträts sehen wir nun Raumporträts, welche die Familien *dennoch* repräsentieren, darauf wird noch zurückzukommen sein. Der Innenraum als Inbegriff des Privaten wird so zur Darstellung des Öffentlichen.

Umrao Singh Sher-Gils Anfänge als Amateurfotograf liegen in den 1890er Jahren. Für Singh Sher-Gil war die Kamera ein Medium zur Darstellung des Selbst und seiner Identität, was in zahlreichen Selbstporträts zum Ausdruck kommt. Das fotografische Selbstporträt ist genau genommen ein *Bild* des Selbst, ein Bild der *Ähnlichkeit*, *nicht der Realität*, und beinhaltet eine „befremdliche Vertrautheit“ des Selbst als Bild.²⁷² Anders gesagt ermöglicht das fotografische (Selbst-)Porträt dem fotografischen Subjekt, sich so zu zeigen, wie es gesehen werden möchte. Es ist ein Akt der selbstbestimmten Repräsentation.²⁷³

Umrao Sher-Gils zweite Ehe mit der ungarischen Opernsängerin Marie Antoinette Gottesmann-Baktay 1912 markierte den Beginn des Entstehens zahlreicher Familienfotografien, besonders ab der Geburt der Töchter Amrita 1913 und Indira 1914. Der Umzug nach Budapest, wo die Familie von 1912 – 1921 lebte, bedeutete laut

²⁷⁰ Vgl. Ananth 2008b, S. 227.

²⁷¹ Vgl. Benjamin 1982, S. 281-300.

²⁷² Vgl. Ananth 2008b, S. 225.

²⁷³ Deepak Ananth deutet Umrao Singh Sher-Gils Selbstporträts als Konstruktion eines modernen, postkolonialen Subjekts; vgl. Ananth 2008b, S. 233.

Deepak Ananth den Einzug der Familie in die zentraleuropäische Bourgeoisie, die in zahlreichen Fotografien Ausdruck findet.²⁷⁴ Hauptmotiv Singh Sher-Gils war das Familienleben, also die Ehefrau, die beiden Töchter, das häusliche Ambiente und Umfeld der Familie.

“His scholarly inclinations, the felicities of family life and his abiding interest in photography – this was his little universe, and the camera was there to record it.”²⁷⁵

Dieser historische Exkurs zeigt, wie präsent die Amateurfotografie im Bereich der Familienfotografie in der Geschichte der indischen Fotografie insgesamt für die Definition von Identität und Status war und wie sehr sie heute als Referenz, wiederum als Bestätigung der eigenen Identität, herangezogen wird. Dies wird am Beispiel Vivan Sundarams, Pablo Bartholomews und Dayanita Singhs offensichtlich. Die Darstellung des Selbst und der Familie innerhalb der familiären Umgebung, besonders des eigenen Zuhauses, war als Motiv im Laufe der Fotografiegeschichte besonders beliebt. Das fotografische Genre der *Domestic Photography*, die genau dies umschreibt, nämlich die Familienfotografie im häuslichen Ambiente, wird nun in der Besprechung der *Family Portraits* von Dayanita Singh zum Thema werden.

3.1.3. Privacy

2003 veröffentlichte Singh eine Auswahl der *Family Portraits* in *Privacy* (Steidl 2003). *Privacy* eröffnet einen Einblick in die Privatsphäre der indischen Mittel- und Oberschicht. So finden sich in der Publikation Schwarz-Weiß Fotografien verschiedenster Varianten des intimsten Bereiches der Familie, des Zuhauses. Der Blick in die Innenräume der Familien verrät viel über unterschiedliche Formen von Lebensstil, Familienorganisation und über die Familiengeschichte. So finden sich darin sämtliche Varianten an Familiensitzen wie Wohnungen, Häuser, Residenzen, Hausmuseen und Paläste. Die Fotografien sind über einen Zeitraum von 1992 – 2002 entstanden.²⁷⁶ Dayanita Singhs Beschäftigung mit dem Familienporträt führt sie zum

²⁷⁴“Thus the Sikh aristocrat made his entry into the world of the Central European bourgeoisie, focusing his lens on the trappings that furnished a certain idea of the decorum that the enlightened classes had of themselves and their upholstered lives.” Ananth 2008b, S. 226.

²⁷⁵ Ananth 2008b, S. 225.

²⁷⁶ Vgl. Schmitz 2003.

„Raumporträt“, in dem sie die Räume ohne ihre Bewohner fotografiert und das Interieur zum Spiegelbild der Identität der Bewohner werden lässt. Die abbildende Eigenschaft der Fotografie wird zum Ausdrucksmedium des Nicht-Sichtbaren erweitert. Das Sichtbare wird also zur Spur des Nicht-Sichtbaren, respektive Abwesenden. Diesen entscheidenden formalistischen Wendepunkt markiert das Jahr 2000 mit der Serie der *Empty Spaces*, wodurch sich eine gewisse Chronologie ins Oeuvre Singhs einführen lässt.

„[...] und ich begriff, dass ich ein Porträt machen konnte, ohne einen Menschen zu zeigen. Ich begann Räume ohne Menschen zu fotografieren, die aber bevölkert waren von den unsichtbaren Generationen derer, die zuvor in ihnen gelebt hatten.“²⁷⁷

Durch die gute Zugänglichkeit von Singhs Oeuvre zwischen 1992 und 2002 im Fotobuch *Privacy* (Steidl 2003), werden in der vorliegenden Diplomarbeit die darin befindlichen Serien *Family Portraits* und *Empty Spaces* und anhand dieser auch einzelne Arbeiten im größeren Zusammenhang mit dem Fotobuch besprochen werden, da sich die Bilder durch das bewusste Nebeneinanderstellen zum Teil auch aufeinander beziehen. Durch die Betrachtung des Zeitraums von 1992 – 2002 wird eine formalistische Entwicklung im Oeuvre Singhs sichtbar werden, die auf zu Grunde liegende Traditionen und Neuerungen untersucht wird; so kann ein Ausblick auf Singhs neueres Werk ab 2005 gegeben werden, das in Kapitel 4 anhand ihrer Fotobücher besprochen wird.

Thematisch gesehen befindet sich die Serie *Family Portraits* im dokumentarischen Bereich der Fotografie. Jedoch fällt eine starke Konstruiertheit der Bilder auf, die diesen dokumentarischen Wert wiederum relativiert. Britta Schmitz bezeichnet das als „quasi-dokumentarischen Ansatz“²⁷⁸, was eine sehr treffende Bezeichnung für diese Art der Darstellung ist. Die Motivation der Fotografin, ein überkommenes Indienbild zu erneuern, führte sie wiederum über einen sozialanthropologischen Zugang, zur Darstellung einer vermögenden Klasse, was nicht unproblematisch ist. Die Konstruiertheit der Bilder könnte daher als „Abschwächung“ des Dokumentarischen

²⁷⁷ Vgl. Singh 2003c.

²⁷⁸ Vgl. Schmitz 2003.

verstanden werden.²⁷⁹ Dem möglichen Vorwurf, die Familien und deren Intimsphäre dem voyeuristischen Blick des Betrachters/der Betrachterin vorzuführen, ließe sich daraus resultierend entgegensetzen, dass sich die porträtierten Personen in jedem Moment der Kamera bewusst waren und die Aufmerksamkeit in vollen Zügen genießen; sie inszenieren sich bewusst auf der Bühne, die ihnen Dayanita Singh zur Verfügung gestellt hat.

Visitors at Anand Bhavan (Abb. 10) zeigt Besucher der ehemaligen Familienresidenz der Familie Jawaharlal Nehrus, die der Öffentlichkeit heute in Form eines Museums zugänglich ist. Ehemalige Privaträume der Familie können durch verglaste Wände betrachtet werden und gewähren einen Einblick in das vergangene Familienleben.

Die Situation des betrachtenden Besuchers/der betrachtenden Besucherin wird in der Komposition des Bildes zum *Betrachtet Werden* umgekehrt. Singh befindet sich innerhalb einer dieser Ausstellungsräume hinter der Glaswand, welche die Besucher und Besucherinnen vom Raum trennt und erfasst diese mit ihrer Kamera. Von unserem Betrachterstandpunkt innerhalb der Glasbarriere aus gesehen, erscheinen die Besucher und Besucherinnen wie in einem Schaukasten gefangen. Ihr voyeuristischer Blick auf den ehemaligen Privatbereich der Familie wird zurückgeworfen und die Beobachtenden werden selbst zu beobachteten „Objekten“. Es handelt sich um eine Beobachtung des Beobachters. Gleichzeitig stellt diese Umkehrung aber auch uns selbst als Betrachter/Betrachterin des Bildes in Frage. In beiden Fällen handelt es sich um ein erlaubtes Eindringen in die Privatsphäre der Familien. Die porträtierten Familien sind sich unseres Blickes und der Kamera bewusst und präsentieren sich so, wie sie gesehen werden möchten. Es handelt sich um einen erlaubten Eingriff in deren Privatsphäre. Ob es sich bei dem, was wir sehen, um die Realität handelt, können wir nicht beurteilen, denn wir sehen das, was wir sehen sollen.

3.1.3.1. Family Portraits

Die Schnittstellen von Tradition und Moderne werden in der indischen Kunst der 1990er verstärkt thematisiert. Die Darstellung der Moderne Indiens durch die Darstellung von Urbanität im Außenraum ist dabei eine logische Folge. Interessant ist, dass Singh sich in ihren *Family Portraits* auf Innenräume konzentriert, um diese

²⁷⁹ Der Verwendung Singhs einer stark inszenierten Fotografie zur Minderung des Dokumentarischen wurde bereits in Kapitel 2 nachgegangen. Siehe Kapitel 2, S. 61.

Entwicklungen zu thematisieren. Dies kann damit erklärt werden, dass das Haus als Zentrum des Familienlebens und der Innenraum als Abdruck seines Besitzers zu verstehen ist. Somit wirft Dayanita Singh einen Blick von innen auf die Gesellschaft und aktuelle soziokulturelle und wirtschaftliche Entwicklungen. Walter Keller sieht die Inszenierung der Familienporträts in den Häusern und Wohnungen der Familien als „[...] verdichtete Sagas über Blutsverwandte mit ihren Posen – Mimik, Gestik und geschlechtsbestimmte Körperhaltung – sowohl in ihren für Gäste bestimmten wie auch intimeren Räumen“²⁸⁰.

Das fotografische Familienporträt verrät viel über zwischenmenschliche Beziehungen, Hierarchien und Traditionen innerhalb der Familie. Nancy Adajania bezeichnet die Serie der Familienporträts als „theatre of desires“²⁸¹. Das begründet sie einerseits durch die Arbeitsweise der Fotografin, die das Zuhause der Familien zur Bühne macht und die Selbstinszenierung der Familien andererseits. Es entstehe so eine Situation, die an die traditionelle Studiofotografie erinnere.²⁸²

Die Studiofotografie spielt eine wichtige Rolle in der Betrachtung der *Family Portraits* und die Vorgangsweise der Fotografin erinnert nicht nur an die Studiofotografie, Dayanita Singh nimmt explizit darauf Bezug. Ihre Arbeitsweise, Familienfotografien im häuslichen Umfeld zu machen, bezeichnet Singh als Verlagerung des Fotostudios ins Heim der Familien.

“When I started to do the family portraits, it was because I realized nobody had any time to go to the studio anymore. When I was a child people would go, they would stop and go to the studio at the time of a wedding, and have a full family portrait done. But in the 90s nobody has that kind of time, so same in Calcutta. If you take even just the work I’ve done in Calcutta. What I did there was I created a studio in the person’s home.”²⁸³

Der Bezug zur Studiofotografie ist hier nicht nur historisch, sondern auch als Kunstgriff zu verstehen, Singh schlüpft ganz bewusst in die Rolle der Studiofotografin und verleiht dem fotografischen Akt den Rang eines Events. Genau genommen handelt es sich um *Domestic Photography*, der Form der Familienfotografie, bei der ein beauftragter Studiofotograf Familien innerhalb ihrer Heime fotografiert. In unserem Fall ist es

²⁸⁰ Keller 2002, S. 198.

²⁸¹ Adajania 2003. Dieser Aufsatz wurde der Verfasserin der vorliegenden Arbeit per Email von Dayanita Singh übermittelt.

²⁸² Vgl. ebd.

²⁸³ Zit.n. Interview mit Dayanita Singh 2008, S. 169.

Dayanita Singh, die an die Familien herantritt, um Familienporträts zu machen, die im Gegenzug qualitativ hochwertige Silbergelatinedrucke erhalten.

Es handelt sich also um Formate, die eher zum Aufhängen als fürs Familienalbum gedacht sind. Ursprünglich wurden Porträts und Familienporträts in den Fotostudios hauptsächlich in kleineren Formaten wie *Carte de Visite* und *Cabinet* gedruckt, die ins Album geklebt werden konnten. Größere Formate waren eher dem öffentlichen und offiziellen Bereich vorbehalten. Singh wertet somit symbolisch die Bedeutung der Familie von der Zuordnung des Privattraums auch in den öffentlichen Bereich auf.

Ganz im Sinne der Studiofotografie steht die intensive Auseinandersetzung der Fotografin mit den Familien im Vorfeld des fotografischen Aktes. Dayanita Singh besucht die Familien am Tag zuvor um alles abzusprechen; es werden Kleidung, Positionierung und Setting besprochen und die Sitzung akribisch vorbereitet. Nichtsdestotrotz gibt die Fotografin den Personen während des Fotografierens nicht vor, wo und wie sie sich platzieren sollen, die Entscheidung liegt bei den Personen selbst. Es ist eine Zusammenarbeit zwischen fotografiertem Subjekt und Fotografin.

Trotz der Vorbereitungen, die dem eigentlichen fotografischen Akt vorausgehen, bleiben Momente des Zufalls. Bei einem Fotoshooting, das bis zu drei Stunden dauern kann und im häuslichen Umfeld stattfindet, lassen sich, bei aller Inszenierung, gewisse alltägliche Situationen und Ereignisse nicht vermeiden, die den stark konstruierten Bildern einen Charme des Alltäglichen verleihen.

Das Angebot an die Familien an der Mitgestaltung ihrer Selbstdarstellung kennen wir bereits von *Myself Mona Ahmed*. Es ist festzuhalten, dass die Räume, in denen die Familie fotografiert wird, nicht verändert werden. Der Grund dafür liegt im Konzept des Projektes verankert, worauf noch zurückzukommen sein wird. Die Räume sind nicht als illusionistische Kulissen gedacht, denn sie repräsentieren den Status der Familie durch das Interieur ohnehin. Das schließt die performative Ebene der Familienporträts aber nicht aus, sondern ermöglicht ein Schauspiel der Familien auf der „Bühne des Lebens“. Davon ausgehend wird Dayanita Singh ab 2000 in einem weiteren Schritt die Personen aus dem Raum entfernen und sich verstärkt dem Raumporträt widmen.

In mehrstündigen Sitzungen wird das „richtige“ Foto produziert und die Porträtierten sind an der Konstruktion des eigenen Bildes aktiv beteiligt. Nancy Adajania folgert aus dem Zugeständnis der Selbstinszenierung von Seiten Singhs die Möglichkeit der Visualisierung von *offen-sichtlichen* und *latenten* Sehnsüchten der Familien, also einerseits das, was sie uns zeigen wollen und andererseits das, was wir sehen und ihnen

nicht bewusst ist.²⁸⁴ Die Anwesenheit der Fotografin ist den Familien dabei in jedem Moment bewusst. Es ist kein voyeuristischer Blick der Fotografin und des Betrachters/der Betrachterin auf die Familien, denn diese sind sich unseres Blickes voll bewusst. Das Betrachtet werden ist sogar ein wichtiger Teil der Selbstinszenierung, nämlich die Bestätigung.

“I was not at all interested in the idea of reality, so if somebody wants to present him/herself in a special way – why not? If you want to take a picture of me I think it’s my right to say that I want to be projected as a very strong woman and I will not smile and I want to look serious and severe or I can say no, today I’m feeling silly, so I’d like to be portrayed in a funny way.”²⁸⁵

Dieses Zitat Singhs soll die Besprechung der Bedeutung der performativen Ebene der Bilder einleiten, nachdem die Arbeitsweise der Fotografin als direkter Bezug auf die Studiofotografie bereits geklärt wurde.

3.1.3.2. Urban Legends

Britta Schmitz bezeichnet Dayanita Singhs Familienfotografien als „quasi-dokumentarisch“.²⁸⁶ Das Dokumentarische an den Fotografien wird, wie besprochen, durch die (Selbst)Inszenierung der Familien relativiert, da die fotografierten Personen - ganz im Bewusstsein über die Kamera - ihr Bild mitkonstruieren.²⁸⁷ Hier ist an den performativen Charakter der Studiofotografie zu erinnern.

Das Fotostudio ist der Geburtsort des Familienporträts. Die aufkommende indische Mittelschicht ließ ihren erlangten Status durch das Studioporträt bestätigen.²⁸⁸ Für die folgende Besprechung ist es vor allem interessant festzuhalten, dass im Fotostudio standardisierte visuelle Codes und Posen entwickelt wurden. Die genaue Absprache über Ausdruck, Pose, Requisiten und Hintergrund zwischen Kunde und Fotograf sollte den entscheidenden Moment, nämlich die Darstellung des Selbst, möglichst

²⁸⁴ Vgl. Adajania 2003.

²⁸⁵ Zit.n. Interview mit Dayanita Singh 2008, S. 154-155.

²⁸⁶ „Mit ihrem quasi-dokumentarischen Ansatz erstellt Dayanita Singh ein Archiv über Menschen und Familien, Interieurs und Körpersprache – über all das Zubehör und die Details, aus denen sich Identitäten zusammensetzen.“ Schmitz 2003.

²⁸⁷ Zur Bewusstheit der Abgebildeten über ihr Betrachtet werden vgl. Schmitz 2003.

²⁸⁸ Malavika Karlekar gibt einen Überblick über sich verändernde Lebensweisen Mitte des 19. Jahrhunderts (Kleidung, Eheleben, Essgewohnheiten, Kindheit, Industrie, Technik) die im Studioporträt visualisiert wurden. Vgl. Karlekar 2005, S. 71-133.

aussagekräftig und sehenswert gestalten. Karlekar rechnet besonders der Pose und der Kulisse²⁸⁹ große Bedeutung im Hinblick auf eine performative Ebene des fotografischen Aktes an. In Kapitel 1 wurde bereits geklärt, dass sich die Porträtfotografie zuerst innerhalb der Eliten und der aufkommenden Mittelschicht etabliert hat. Die frühesten fotografischen Porträts ab 1859 zeigen Männer. Die Fotografien sollten die Berufstätigkeit sichtbar machen, die wiederum den sozialen Status repräsentierte. Stereotype Kompositionsmuster, Kleidung und adäquate Symbole bestätigten Beruf und Status. Zunehmend wurden im Kontext der Familie auch Frauen und Kinder sichtbar. Beliebt waren auch Hochzeitsbilder und das Eheporträt. Karlekar sieht diese Entwicklungen vor allem als Form der Repräsentation der urbanen Familie und als Ausdruck von Anpassungen innerhalb traditioneller Großfamilien.²⁹⁰ Offizielle Fotografien waren streng hierarchisch komponiert, die Positionierung der Personen entsprach Alter und Status. Besonders auf Familienporträts und Eheporträts ist das deutlich nachzuvollziehen, wobei es bei Gruppenfotografien etwas lockerer gehandhabt wurde. Sitzende Personen im Vordergrund waren ranghöher als stehende Personen im Hintergrund. Dies betraf vor allem die Männer der Familie und die ranghöheren, meist älteren Frauen der Familie. Bei Ehepaaren wurde die Frau häufig sitzend, der Mann dahinter oder daneben stehend gezeigt. Ab 1920 wurden die Posen von Hochzeitsfotos und verheirateten Paaren zunehmend entspannter und auch hierarchische Kompositionen wurden informeller.²⁹¹ Das Fotostudio war ein Ort der Selbstrepräsentation, die Fotografie galt als Bestätigung des eigenen sozialen Status. Aus einer Kombination von Pose, Kulisse, Requisiten, Körperhaltung und Positionierung entstanden also visuelle Codes, die allgemein lesbar waren. Das bedeutet, je nach Anlass konnte aus einem Repertoire an bereits existierenden, allgemeinverständlichen Mustern ausgewählt werden, um eine gewisse Identität darzustellen. Diese Inszenierung ist natürlich konstruiert, kann aber durchaus der „Realität“ entsprechen. Dayanita Singh nutzt diese Codes bewusst für ihre Darstellung der urbanen Mittel- und Oberschicht Indiens und eignet sie sich in Form des Kunstgriffs an. Anhand von konkreten Beispielen soll nun näher darauf eingegangen werden. Singhs Familienporträts zeigen verschiedenste Lebensformen und Wohnsituationen indischer urbaner Familien. Die Familien sind entweder in Form von Gruppenporträts

²⁸⁹ Die Hintergründe der Kulissen waren besonders wichtig; von englischen Landschaften über Gebirge und Samtvorhänge gab es unzählige Varianten.

²⁹⁰ Vgl. Ausst. Kat. India International Centre 2006, S. 1.

²⁹¹ Vgl. Ausst. Kat. India International Centre 2006, S. 8.

arrangiert oder sind durch einzelne Familienmitglieder dargestellt. Auffällig sind die zahlreichen Darstellungen von Frauen, entweder in Gruppenporträts oder als Porträts mit nur einer Person, die von traditionell komponierten Gruppendarstellungen zu völlig unkonventionellen, nicht selten humorvollen, Inszenierungen reichen.

So zeigen sich Samara Chopra und Pooja Mukherjee in *Samara Chopra, Pooja Mukherjee, Deen Dayal* (Abb. 11), die sich beide einen Couchsessel zum Posieren teilen – die eine auf der Sitzfläche, die andere auf der Rückenlehne sitzend – in einer lasziven Pose der Kamera. Die jungen Damen tragen dieselbe Kleidung, ein körperbetontes Satinhemd, einen schwarzen Minirock, der nur einen geringen Teil der Beine bedeckt und schwarze Pumps. Im Hintergrund wurde der Vater der Mädchen, oder ein älteres Mitglied der Familie, das geht aus dem Bild nicht hervor, in dem Moment von der Kamera eingefangen, in dem er zufällig durchs Bild läuft. Nicht gerade begeistert, fast erschrocken über das was er sieht, dreht er sich im Vorbeigehen zu den Mädchen um, um sich zu vergewissern, dass er seinen Augen trauen kann.

In diesem Bild kommt die Vorgehensweise der Fotografin sehr gut zum Vorschein. Singh positioniert sich, meist mit Stativ, in mittlerer Entfernung von den Personen und „wartet“. Die Porträtierten haben sich ihre Pose schon überlegt und wissen, wie sie sich dem Betrachter zeigen wollen.

Da eine Fotositzung mehrere Stunden dauern kann, ist es nicht ungewöhnlich, dass auch „Unerwartetes“ passiert und eine Person oder ein Tier durchs Bild läuft. Die Bilder sind natürlich klar komponiert und konstruiert, die beiden Mädchen inszenieren sich für einen (männlichen) Betrachter, was der männlichen Person (dem Vater?) im Bildhintergrund nicht zusagt. Die Mädchen nutzen den Moment des fotografiert Werdens als Ereignis, um in eine Rolle zu schlüpfen, die sie im Alltag vermutlich nicht spielen können oder wollen. Sie provozieren den Vater damit, dass sie ihn nicht wahrnehmen, der Moment – das Ereignis – erlaubt es ihnen. Den Betrachter provozieren sie mit offensichtlicher Mimik und Gestik. Singh erzeugt in ihrer Komposition eine deutliche, dennoch dezente Barriere zwischen Fotografin, respektive Betrachter und den Mädchen. Der Glastisch im Bildvordergrund bildet eine Grenze, die wir nicht überschreiten können, eine Distanz zu den Mädchen wird gewahrt.

Tradition und Moderne begegnen sich auch in der Kleidung der Personen, die vom Minirock bis zum traditionellen Sari reicht. So repräsentieren die *Guptoo Ladies* (Abb.

12) die traditionelle Großfamilie, während die *Advani's* (Abb. 13) die moderne Kleinfamilie verkörpern.

Die *Guptoo Ladies* (Abb. 12) sind in einem traditionellen Gruppenporträt arrangiert. Ungewöhnlich daran ist, dass die Ehemänner nicht mit im Bild sind. Wir sehen eine Großfamilie, bestehend aus verschiedenen Generationen. Alle tragen den Sari. Auf der Bank sitzend, die beiden älteren Frauen der Familie, ein Mädchen und ein Baby, es handelt sich bei den älteren Damen wohl um die Großmütter. Dahinter stehen, in einer Reihe organisiert, vier jüngere Frauen, die jeweils eine Hand ordentlich platziert an der Schulter der vorderen legen. Rechts außen ein älteres Mädchen, sie hockt auf der Lehne der Bank und verbindet die hintere Reihe mit der vorderen, indem auch sie ihre rechte Hand auf die rechte Schulter der älteren Dame legt. In der hinteren Reihe äugt ein kleiner Junge neugierig zwischen den beiden Frauen rechts im Bild hervor und lockert die Situation auf. Es stellt sich die Frage, ob die Frauen ihre Aufstellung selbst gewählt haben, oder ob Singh diese vorgeschlagen hat. Dass es sich um eine traditionelle Familie handelt, verrät schon die Tatsache, dass so viele Familienmitglieder im Bild sind. Die Inszenierung folgt einer traditionellen Kompositionsform, wie sie in den Fotostudios entwickelt wurde und verrät viel über hierarchische Strukturen innerhalb der Familie. Ältere und somit „ranghöhere“ Frauen der Familie werden meist sitzend und weiter vorne platziert. Jüngere Frauen, oft auch Schwiegertöchter, dahinter.

Die *Advani's* (Abb. 13) hingegen zeigen die städtische Kleinfamilie. Bestehend aus Mutter, Vater und Tochter. Diese arrangieren sich im modern eingerichteten Wohnzimmer auf der Couch in einer aufgelockerten Dreieckskomposition. Mr. Advani sitzt auf der Couchlehne und blickt zu seiner kleinen Tochter hinunter. Mrs. Advani sitzt auf der Couch und lehnt sich in einer dramatischen Pose mit Blick nach oben an ihren Mann an. Die beiden berühren sich mit beiden Händen und bezeugen ihre eheliche Zuwendung. Die Tochter im Kleinkindalter steht links neben der Couch und hält sich mit einer Hand am Arm des Vaters fest, mit dem er wiederum den Arm seiner Ehefrau berührt. Die kleine Tochter blickt nach links zu den Eltern hinauf, ohne sie direkt anzusehen. An einer gut sichtbaren Stelle auf der Couch ist eine geöffnete Lesebrille positioniert.

Die aufwändige Konstruiertheit des Bildes kommt hier zum Höhepunkt. Einerseits durch die theatralische Pose der Frau, andererseits in der Bildkomposition. Die Tochter scheint die Bewegung der kleinen Marmorskulptur im Bildhintergrund zu „wiederholen“ (man bemerke besonders die Fußbewegung von Standbein und

Spielbein). Bei genauerem Blick scheint es sich nicht wirklich um eine Wiederholung, sondern eher um eine Ähnlichkeit zu handeln. Wir begegnen hier wieder Singhs charakteristischer Eigenheit, die Personen in ihrer Umgebung zu verankern. Eine deutliche „Requisite“ im Bild ist die Lesebrille, die uns den Hinweis geben soll, dass es sich um „belesene“ Personen handelt. Gleichzeitig ist die Inszenierung natürlich mit Humor zu lesen, denn die überhöhte performative Qualität ist offensichtlich ein Kunstgriff.

In den Häusern und Wohnungen der Familien stoßen wir von modernen Inneneinrichtungen bei den *Dhody's* (Abb. 14) oder der *Advani's* (Abb. 13) über Möbel und Bilder im viktorianischen und barocken Stil bei *Mrs. Braganza* in Goa (Abb. 15) und *Mrs. Bijli* in Neu Delhi.

Singh erzeugt innerhalb der Porträts komplexe Strukturen und Verbindungen von Personen und Gegenständen wie Fotografien und Bildern, die gemeinsam von den Familien, den Familienmitgliedern, ihrer Vergangenheit und Gegenwart erzählen. Nicht selten werden Gegenstände in die Narration der Porträts verwoben und fast gleichberechtigt wie die „realen“ Personen im Bild „porträtiert“.

So scheint das lebensgroße Gemälde Jawaharlal Nehrus in *Indrani Gupta with Nehru Painting* (Abb. 16) neben Indrani Gupta und der jüngeren Dame im Bild, vermutlich die Enkelin, plötzlich Teil des Porträts zu werden und zwar gleichberechtigt mit den lebendigen Personen im Bild. Indrani Gupta sitzt auf einem Stuhl an einem Tisch. Eine Hand legt sie am Tisch ab, eine lagert im Schoß. Hinter ihr stehend, eine Hand am Stuhl, die andere auf Indrani Guptas rechter Schulter abgelegt, befindet sich eine jüngere Dame. Sie ist, im Vergleich zu Indrani Gupta, die einen Sari trägt, modern gekleidet. Die Sonnenbrille, die im Oberteil eingehängt ist, bestätigt den modernen Lebensstil und die jüngere Generation. Beide blicken direkt in die Kamera und lächeln. Rechts im Bild „steht“ Jawaharlal Nehru als lebensgroßes Porträt im traditionellen Dhoti. Indrani Guptas Position im Bild ist so gewählt, dass Nehru auf sie herunter zu blicken scheint. Gleichzeitig bildet das lebensgroße Porträt ein Gegengewicht für die Komposition der beiden Frauen links im Bild und scheint so einen leeren Platz für jemanden, vielleicht für eine verstorbene Person, zu füllen. Singh verbindet also Gegenstände und Personen zu einer Narration; durch die offensichtliche Inszenierung von Objekten und Gegenständen haben diese etwas „zu erzählen“. Die Gegenstände,

vor allem Bilder, benutzt sie auch, um Personen im Bild zu verankern und überführt sie so als wesentliche Elemente in die Komposition.

In Kapitel 2 wurde bereits im Zusammenhang mit dem Fotobuch *Myself Mona Ahmed* (Scalo 2001) auf Singhs bewusste Reihenfolgebildung der Fotografien hingewiesen, die sie auf einer narrativen Ebene nutzt. In *Privacy* (Steidl 2003) steigert sie das, indem sie gewisse Bilder bewusst so anordnet, dass die Bildkompositionen verschiedener Bilder sich aufeinander „beziehen“, ohne einen direkten inhaltlichen Bezug herzustellen. Diesen Bezug stellt sie durch Wiederholungen und Analogien her.

So bezieht sich das Eheporträt von *Mr and Mrs Poddar* (Abb. 17) in seinem Bildaufbau auf *Indrani Gupta with Nehru Painting* (Abb. 16).

Mrs. Poddar sitzt links im Bild in einem gepolsterten Lehnstuhl. Mr. Poddar steht rechts in einem gewissen Abstand zu Mrs. Poddar und lehnt sich an das Geländer des Stiegenaufganges. Er trägt einen weißen Dhoti und wiederholt somit die gemalte Figur Nehrus im gegenüberliegenden Bild. Mrs. Poddar greift in ihrer Körperhaltung die Pose der sitzenden Figur im Gemälde auf, das sich im Stiegenaufgang befindet und wird dadurch in der Bildkomposition verankert.

Es ist auffällig, dass Singh sehr bewusst mit Ähnlichkeiten und Analogien arbeitet. Es ist eine formalistische Eigenschaft Singhs, einzelne Objekte im Raum in ein kompositorisches Schema einzubinden. Durch das in Bezug setzen von Personen und Gegenständen und auch von Bildsequenzen erzeugt sie eine narrative Ebene, die sich bei näherem Betrachten ergibt. Die betonte Verflechtung von Person und Interieur trägt auch dazu bei, dass dem Interieur eine sehr bedeutende Rolle zukommt, das ist gerade dann interessant, wenn man bedenkt, dass Singh ab 2000 die Räume schließlich ohne deren Bewohner porträtiert. Durch die gleichberechtigte Thematisierung von Bewohner und Interieur fragt man sich, ob hinter der Bedeutung des Interieurs mehr gesehen werden darf, darauf wird noch zurückzukommen sein.

3.1.3.3. „I was not at all interested in the idea of reality“²⁹²

Warum lässt Singh die Räume, in denen sie die Familien fotografiert, unverändert, die Personen jedoch lässt sie deutlich posieren?

Der Bezug zum Fotostudio als Geburtsort des Familienporträts wurde bereits in Kapitel 1 hergestellt. Was noch näher betrachtet werden sollte, ist die performative Ebene der Fotografie, auf die Singh hier deutlich zurückgreift. Die Vermutung liegt nahe, dass dahinter ein Ausdruck von Singhs Interpretation von Realismus in der Fotografie steckt, der sich deutlich von ihren Anfängen im Fotojournalismus unterscheidet.

„Ich war einer paradoxen Bahn gefolgt, als ich unter dem Eindruck einer mir neuen Erfahrung von Eindringlichkeit von der Wahrheit des Bildes auf die Realität seines Ursprungs schloß, [...]. Ich hatte Wahrheit und Realität in einer einzigartigen Gefühlsbewegung miteinander verwechselt, [...]“²⁹³

Roland Barthes äußert sich hier zur „Wahrheit des Bildes“. Die Wahrheit an der Fotografie ist bei Barthes der „Photographische Referent“²⁹⁴, also das, was sich im Moment des fotografischen Aktes vor der Kamera befunden hat, respektive das Abgebildete selbst (nicht das, worauf es verweist). Laut Barthes lasse sich nur *eines* an der Fotografie nicht leugnen: „daß *die Sache dagewesen ist*“²⁹⁵. Wenn die Fotografie nicht den Anspruch erhebt, die Realität abzubilden, weil jede Abbildung nur ein *Ausschnitt* einer Realität sein kann, so ist es der Moment, den sie abbildet, der wahr ist.

„In India, as elsewhere, the power of the camera has been understood to reside in its ability to capture an event, rather than anything as abstruse as reality. This event is created by the ensemble of poses and accessories presented to the camera at the moment of exposure.“²⁹⁶

Christopher Pinney bezeichnet dieses Ereignis, also den Moment, den die Kamera einfängt, als „micro-event“, als Mikro-Ereignis.²⁹⁷ Dadurch, dass die Kamera nur einen *Moment* wiedergibt, ohne über dessen Wahrheit und dessen Einbindung in einen größeren Realitätszusammenhang zu berichten und der Erkenntnis, dass die einzige Wahrheit der Fotografie darin liegt, dass das, was abgebildet ist, sich im Moment des

²⁹² Zit.n. Interview mit Dayanita Singh 2008, S. 154-155.

²⁹³ Barthes 1989, S. 87.

²⁹⁴ Barthes 1989, S. 86.

²⁹⁵ Barthes 1989, ebd.

²⁹⁶ Pinney 2010, S. 25.

²⁹⁷ Vgl. Pinney 2010, S. 25.

Abdrückens vor der Kamera befunden hat, erhält laut Pinney gerade dieser spezielle Moment eine besondere Bedeutung und führt automatisch zur Inszenierung. Denn nur dieser *Moment* wird durch die Fotografie bestätigt.²⁹⁸ Es liegt im Wesen der Studiofotografie, sich von seiner besten Seite zu präsentieren. Dieser Wunsch führt unweigerlich zu einer performativen Pose vor der Kamera.²⁹⁹

Die Heranziehung der Studiofotografie in Dayanita Singhs *Family Portraits* (1992 – 2002) lässt sich zusammenfassend als notwendiger Kunstgriff verstehen. Es ist ein Weg, den sie beschreitet, um sich vom dokumentarischen Realismus abzuwenden und dennoch im Bereich des Realismus zu bleiben. Singh ist sich der Bedeutung des Mikro-Ereignisses, des Moments der von der Kamera eingefangen wird, voll bewusst, der in der Studiofotografie seinen Höhepunkt erlangt hat. Die konstruierte Inszenierung der Personen liegt in der Logik dieses Moments und wird voll ausgekostet, um den Moment der Selbstdarstellung zu optimieren. Denn das einzige, was im Bartheschen Verständnis an der Fotografie wahr ist, ist das, was war; wenn sich eines an der Fotografie nicht leugnen lässt, dann ist es das, „daß *die Sache dagewesen ist*“³⁰⁰.

Der historische Hintergrund der Studiofotografie als Visualisierung der Etablierung der Mittel- und Oberschicht in Indien ist vor dem Hintergrund der wirtschaftlichen und soziokulturellen Entwicklungen in Indien in den 1990er Jahren besonders aussagekräftig und vor allem auch als Geburtszeit konventioneller Codes zu betrachten. Diese Codes manifestieren sich in der Pose und sind allgemein verständlich, vor allem in jenem geographischen Umfeld, in dem die Fotografie entstanden ist. Viele Codes sind aber universell verständlich, da sich das Repertoire an Posen in der Studiofotografie weltweit nicht sehr individuell gestaltet hat. Dieses kollektive Wissen setzt Singh beim Betrachter voraus.

²⁹⁸ Vgl. Pinney 2010, S. 25.

²⁹⁹ KünstlerInnen wie Pushpamala N. (geb. 1956) bedienen sich dieses Moments des Mikro-Ereignisses, das seinen Höhepunkt in Inszenierungen des Fotostudios findet. So nutzt Pushpamala N. in ihrer *Bombay Photo Studio* Serie (2000 – 2003) das Fotostudio für Fotoperformances und hinterfragt Betrachter und Selbstdarstellung. Vgl. Pinney 2010, S. 31-32. Dayanita Singh nutzt dieses Moment in subtiler Weise; die standardisierten Inszenierungen des Fotostudios setzt sie als lesbare Codes voraus und hinterfragt sie in ihren *Family Portraits* auf ihre Aktualität.

³⁰⁰ Barthes 1989, S. 86.

3.2. Empty Spaces?

Die Hervorhebung des Innenraums als identitätsgeladenes Medium und als Abdruck seines Bewohners verdient in jedem Fall eine nähere Betrachtung. Singh betont, dass die Innenräume für die Fotografien nicht verändert wurden. Dies kann dahingehend gedeutet werden, dass der Raum anfangs (in den *Family Portraits*) als „dokumentarisches“ Element verstanden wird; als Raum, der vielleicht mehr über die Identität seines Bewohners verrät, als die Person, die sich hinter ihrer Pose verbirgt. Das führt Singh so weit, dass sie die Personen ab 2000 ganz aus ihren Fotografien verschwinden lässt, bis in der Serie der *Empty Spaces* nur noch das Raumporträt bleibt. Der hier entwickelte, visualisierte indexikalische Gedanke³⁰¹ überführt den fotografischen Realismus in eine „metaphorische“ Ebene.

“One day, when Mrs Braganza, one of the Goa residents I was photographing, left the room to answer the phone, I suddenly realized that the room was not empty. I could sense the many generations who had used this chair, and I could make a portrait without a person in it. I started to make photographs of spaces without human beings, yet people by the unseen generations who had lived there before. Very soon I was consumed by this emptiness: beds of those who had passed away, but that were still made every day, beds turned into shrines, with photos and sandals of them, and, of course, the beds of the living, but without their physical presence. Chairs, too, in particular those that had been in the same place for decades, but those sitters had moved into other worlds in the meantime, but their presence was embedded in the chairs, or so it seemed to me.”³⁰²

Einige Raumporträts sind in den Räumen der zuvor porträtierten Familien entstanden. Dies wird besonders dann offensichtlich, wenn die *Empty Spaces* den Porträts ihrer Bewohner direkt gegenüberstehen. So zu finden in *Wadia Home* (Abb. 18) und *The Wadias* (Abb. 19). Das Familienporträt der Wadias zeigt, wie anzunehmen ist, die Eltern mit der erwachsenen Tochter. Alle drei Personen sind auf einem gepolsterten Lehnstuhl versammelt. In der Mitte sitzt Mrs. Wadia, auf der linken Armlehne Mr. Wadia und auf der rechten Armlehne die Tochter. Mutter und Tochter tragen einen Sari. Mr. Wadia trägt einen einreihigen Anzug mit Hemd und Krawatte. Die drei Familienmitglieder sind nicht durch Berührungen miteinander verbunden, sondern durch ihre Blicke, die sich zwar nicht treffen, aber aufeinander verweisen. Dem Familienporträt gegenüber gestellt ist der Raum ohne Familie. Das „Raumporträt“ hat

³⁰¹ Zur Zeichenform des Index siehe Kapitel 3, S. 89-90, vgl. Krauss 2000, S. 249-264.

³⁰² Singh 2003b.

deutlich stärkere atmosphärische Qualitäten als das Familienporträt. Die Gegenstände im Raum werfen Schatten an die Wände, die Möbel spiegeln sich im Fliesenboden. Die Schatten und Spiegelungen sind Spuren, die auf etwas verweisen: auf Abwesenheit.

Deepak Ananth verweist in seiner Besprechung des Interieurs bei Umrao Singh Shergil auf Walter Benjamins Bemerkungen über das Interieur und das Wohnen im 19. Jahrhundert. Benjamin bespricht das Interieur quasi als Matrix des Bewohners.³⁰³

„Das Schwierigste in der Betrachtung des Wohnens: daß darin einerseits das Uralte – vielleicht Ewige – erkannt werden muß, das Abbild des Aufenthalts des Menschen im Mutterschoße; und daß auf der anderen Seite, dieses urgeschichtlichen Motivs ungeachtet, im Wohnen in seiner extremsten Form ein Daseinszustand des 19. Jahrhunderts begriffen werden muß. Die Urform allen Wohnens ist das Dasein nicht im Haus sondern im Gehäuse. Dieses trägt den Abdruck seines Bewohners. Das neunzehnte Jahrhundert war wie kein anderes wohnsüchtig.“³⁰⁴

Worauf Benjamin hier indirekt verweist, ist genau das, was Singh in ihren leeren Räumen thematisiert: den Raum als Abdruck des Bewohners. Diesen Gedanken entwickelt sie zu einer generellen Betrachtung von Leere als Form von „bedeutungsloser Bedeutung“³⁰⁵, worauf im Weiteren näher eingegangen werden wird.

Durch die Leere des Raums wird die Wirkung von Abwesenheit erzielt und zwar durch die Inszenierung alltäglicher Gebrauchsgegenstände und Möbel, wie Stühle, Sofas oder Betten, die als unbenutzte Objekte präsentiert werden und durch das nicht Erfüllen ihrer Funktion auf Abwesenheit verweisen. Die leeren Stühle und Betten, die uns direkt gegenüberstehen, scheinen unseren Blick zurückzuwerfen. Sie kennen ihre Vergangenheit, wir nur ihre Gegenwart. Sie eröffnen den Raum für eine andere Interpretationsebene und zur Identifikation.

Barthes hält fest, dass die Anwesenheit eines Gegenstands in der Fotografie niemals metaphorisch sei.³⁰⁶ Mit den Alltagsgegenständen wie Stuhl oder Bett assoziieren wir aber eine Funktion, ein Benutzt-Werden. Durch ihr Nicht-Benutzt-Werden assoziieren wir Abwesenheit.

³⁰³ Walter Benjamin plante ein Werk über Paris, das so genannte Passagen-Werk, an dem er von 1927 bis 1940 arbeitete. Das Werk blieb unvollendet mit zahlreichen Notizen und Abschnitten, die gesammelt publiziert wurden. Vgl. Benjamin 1982; vgl. Ananth 2008b, S. 228.

³⁰⁴ Benjamin 1982, S. 293.

³⁰⁵ Vgl. Krauss 2000, S. 260.

³⁰⁶ Vgl. Barthes 1989, S. 87.

Die bei Gadihoke angesprochene Sackgasse des dokumentarischen Realismus und die daher notwendige individuelle Neuinterpretation des selbigen, die Gadihoke bei Singh als formalistische Wende zu einer eher konstruierten Fotografie bezeichnet, kann im Bezug auf die Thematisierung des leeren Raumes bei Singh, die diesen als Spur von Anwesenheit poetisiert, im Sinne von Rosalind Krauss Bemerkungen zur Kunst der Postmoderne präzisiert werden.³⁰⁷ Anhand dessen kann der poetische Gedanke Singhs auch auf dessen Originalität überprüft werden.

Krauss verortet in den 1970er Jahren eine Entwicklung weg von kollektiven Stilen hin zu einem „Pluralismus“ von „Stilen“. Mit der Frage, ob die „Abwesenheit eines kollektiven Stils das Anzeichen einer wirklichen Differenz“³⁰⁸ sei, hinterfragt Krauss somit die individuellen künstlerischen Entwicklungen in ihrer Originalität und problematisiert in Folge den Terminus *Stil*, den sie für eine Beurteilung der postmodernen Kunst als unpassend vermutet. Der springende Punkt liegt für Krauss gerade in der Bedeutung des Begriffes. Krauss bestätigt einen Pluralismus der 1970er Jahre hinsichtlich eines nicht vorhandenen, kollektiven *Stils*, sieht aber dennoch einen gemeinsamen Nenner in der postmodernen Kunst. Krauss führt den sprachwissenschaftlichen Begriff *Shifter* (Verschieber) ein, eine von Roman Jakobson eingeführte Kategorie für sprachliche Zeichen. Das Wesen dieser Kategorie von Zeichen ist ihre Leere, die sie zu Bedeutungsträgern werden lässt. Die Kategorie *Shifter* reiht sie durch die Verbindung zum Referenten als *Index* ein. *Indizes* stehen in einer physischen Beziehung zum Referenten, da sie als Spuren einer Ursache verstanden werden können. Diese Ursache ist der Referent.³⁰⁹ „Was mit der Struktur des Index eingeführt wird, ist die bedeutungslose Bedeutung.“³¹⁰

Krauss verbindet diesen theoretischen Exkurs mit der Conclusio, dass in der Kunst der 1970er Jahre die *Fotografie* zunehmend an Bedeutung gewinnt und die Fotografie in ihrem Wesen die Repräsentationsform des *Indexikalischen* darstellt. Generell ist die Kunst der 1970er Jahre aber, unabhängig vom Medium, voll von indexikalischen Zeichen, vor allem in allen dokumentarischen Formen der Kunst.³¹¹

³⁰⁷ Vgl. Krauss 2000, S. 249-265.

³⁰⁸ Krauss 2000, S. 249.

³⁰⁹ Der Fußabdruck ist ein Beispiel für einen Index. Er ist die Spur, der auf den Referenten, den Fuß als Erzeuger des Fußabdrucks, verweist. Vgl. Krauss 2000, S. 251. Krauss bezeichnet weiters Marcel Duchamp als ersten Künstler, der die Verbindung zwischen Index als Zeichentyp und der Fotografie hergestellt hat. Vgl. Krauss 2000, S. 253.

³¹⁰ Krauss 2000, S. 260.

³¹¹ Vgl. Krauss 2000, S. 260-264.

Singh greift den Gedanken des *Indexikalischen* in ihren leeren Räumen auf, sie thematisiert nicht das *Offen*-Sichtliche sondern das *Nicht*-Sichtbare durch das Motiv der Spur. Das Indexikalische lässt sich gut anhand eines Beispiels präzisieren. Im Realismus der Fotografie liegt eine gewisse Begrenztheit der Motive der sichtbaren Welt bedingt. Eine Überschneidung der Motivwahl bei verschiedenen Fotografen, besonders dann, wenn es sich um „sehenswerte“ Motive handelt, ist daher nicht ungewöhnlich. Die Thematisierung von Abwesenheit in Dayanita Singhs leeren Räumen ist nicht als nostalgische Beschwörung der Vergangenheit zu sehen, sondern die Leere ist indexikalisch gemeint. Durch einen Vergleich soll näher auf Singhs Verwendung des *Indexikalischen* eingegangen werden.

Es findet sich beispielsweise sowohl bei Dayanita Singh als auch bei Derry Moore³¹² eine Fotografie eines Schlafzimmers im Palast von Morvi, einem Art-Deco Palast, der 1940 erbaut wurde. Die Bilder *Night Bed of late Prince of Morvi* (Abb. 20) von Dayanita Singh und *Bedroom, palace, Morvi* von Derry Moore (Abb. 21) zeigen tatsächlich das gleiche Motiv.

Allerdings unterscheiden sich die Fotografien in ihrer „Motivation“ voneinander. Dayanita Singh rückt im Gegensatz zu Derry Moore das Bett an sich in den Vordergrund, das somit die volle Aufmerksamkeit der Kamera erhält. Durch eine leichte Untersicht wird das Bett des verstorbenen Prinzen prominent in den Blickwinkel des Betrachters gerückt. Das Bett steht hier im Zentrum der Betrachtung und verweist auf die Abwesenheit des Besitzers (durch das Nicht-Erfüllen seiner Funktion). So findet sich auch das *Day Bed of late Prince of Morvi* (Abb. 22), das weniger repräsentative Tagbett des Prinzen, unter den Motiven der Fotografin. Dem Nachtbett des Prinzen wird also auch sein Tagbett gegenübergestellt (Abb. 20). Die beiden Betten des Prinzen sind nur zwei aus einer ganzen Serie von Betten verstorbener und lebender Personen, die Singh fotografiert hat. Die Betten sind gemacht, im Moment aber unbenutzt. Dayanita Singh geht es hier nicht um die bloße Abbildung des Bettes des verstorbenen Prinzen, sondern um eine Stimmung, die sie damit evozieren möchte – die Idee der Abwesenheit – die durch eine gewisse Präsenz zum Ausdruck kommt, die des unbenutzten Bettes. Singh bedient sich hier des Gedanken des *Indexikalischen*, wenn auch in subtiler Form. Sie verweist durch die Nicht-Einlösung der Funktion des Bettes auf die Abwesenheit einer Person.

³¹² Ich danke Prof. Dr. Ebba Koch für den Hinweis auf Derry Moore.

Derry Moores *Bedroom, palace, Morvi* (Abb. 21) zeigt, wie der Titel verrät, ein Schlafzimmer im Palast in Morvi. Dieser ist ein deutlich anderer Zugang zur Fotografie, der sich schon im Titel manifestiert und eine andere Intention Moores verrät. Moore gibt einen Überblick über das gesamte Zimmer, versucht, den Raum in seiner gesamten Größe zu erschließen und so seine Schönheit einzufangen. Natürlich geht es auch bei Moore um Vergangenheit, um Abwesenheit, doch mit einer anderen Idee dahinter. Es geht um die Darstellung einer vergangenen Zeit durch eine Bestandsaufnahme der Überreste. „I felt the urgency of recording what remained“³¹³. Diese Fotografie ist eine Dokumentation von Architektur, das Thema ist die Architektur.

Durch den Vergleich der Bilder Moores und Singhs, die den gleichen Ort, nämlich das Schlafzimmer im Palast von Morvi, gewählt und fotografiert haben, lässt sich mehr über den individuellen „Stil“ der Fotografin und des Fotografen erfahren und zeigt gänzlich andere Motivationen.

Geoff Dyers Methode für die Beurteilung und das Verständnis von Fotografie orientiert sich an einer Aussage John Szarkowskis über Garry Winograds beste Bilder; diese waren „[...] not illustrations of what he had known, but were new knowledge“³¹⁴. Um mehr über den Stil eines Fotografen zu erfahren, so Dyer, muss man gleiche Sujets, also gleiche Motive im Oeuvre verschiedener Fotografen vergleichen.³¹⁵

“I also wanted to learn more about – or at least become more sensitive to – the differences between certain photographers, to get more an idea of their styles. To see if *style* could be identified in and by – if it inhered in – content. The only way to do this was to see how different people photographed *the same thing*.“³¹⁶

Derry Moore gibt einen nostalgischen Blick auf die Vergangenheit, die er durch eine möglichst genaue Bestandsaufnahme ihres Erbes festhält. Dayanita Singhs Zugang könnte nicht kontroversieller sein. Sie fokussiert ein Detail im Raum: das Bett. Was sie daran interessiert, ist der indexikalische Charakter daran, den sie in ihrer Serie der *Empty Spaces* verfolgt.

³¹³ Moore 1997b, S. 22.

³¹⁴ Zit.n. Dyer 2005, S. 7.

³¹⁵ Vgl. Dyer 2005, S. 7.

³¹⁶ Dyer 2005, S. 7.

3.3. Ausblick

Gadihoke spricht von einer Entwicklung der Dokumentarfotografie im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts, die sich vor allem den Außenraum, respektive öffentlichen Raum zum Thema gemacht hat und in Indien tief in der Tradition der Pressefotografie verwurzelt ist. Die Abwendung Dayanita Singhs vom Fotojournalismus führte zu einer formalistischen Wende in ihrem Oeuvre, die sich nicht durch die völlige Abkehr von der dokumentarischen Fotografie, beziehungsweise einer völligen Abkehr vom Realismus, sondern konkret zu einer Abkehr vom dokumentarischen Realismus hin zu einer stärker konstruierten Fotografie äußerte.³¹⁷ Im Falle der *Family Portraits* führte dies zur Betrachtung des öffentlichen Raums durch einen Blick auf den Innenraum.³¹⁸ In der performativen Qualität der *Family Portraits* und im Rückgriff auf die Studiofotografie wurde eine neue Interpretation des Realismusanspruchs Singhs an die Fotografie vermutet, der sich dadurch bestätigt hat, dass die bewusste Inszenierung der Studiofotografie auch als Kunstgriff zur Distanzierung vom dokumentarischen Realismus verwendet wurde. Die Suche nach dem Besonderen im Alltäglichen führt Singh über die *Family Portraits* zu den *Empty Spaces*, in denen sie Innenräume „porträtiert“, deren Realität poetisiert und somit auf deren indexikalischen Charakter³¹⁹ verweist.

Für die nächsten Jahre wird Singh sich ganz dem Gedanken des *Indexikalischen* verschreiben. Da besonders in der Buchproduktion Singhs ein guter Überblick über ihr Gesamtwerk zu finden ist, wird sich Kapitel 4 dem Fotobuch bei Singh widmen und anhand dessen Dayanita Singhs Oeuvre von 2003 – 2010 untersuchen.

³¹⁷ Vgl. Gadihoke 2010a, S. 309.

³¹⁸ Gadihoke bemerkt in der zeitgenössischen Fotografie in Indien häufig die Thematisierung der Außenwelt durch den Blick von innen. In der dokumentarischen Fotografie ist dies bereits in den Fotografien Pablo Bartholomews der 70er und 80er Jahre anzutreffen, der das Leben der urbanen Mittelschicht seiner eigenen Umgebung vor allem in Innenräumen dokumentiert. Dayanita Singhs Wiederaufnahme des Innenraums für die Darstellung des urbanen Indien in den 1990er Jahren beurteilt Gadihoke für die 1990er Jahre als innovativ. Vgl. Gadihoke 2010a, S. 314. Die Betrachtung des urbanen Indien durch den Innenraum in den 1990er Jahren ist beispielsweise auch bei Anne Testut (geb. 1951, Paris) in der Serie *India at the Table* (1998) zu finden. Testut fokussiert dabei die Essgewohnheiten in Familien und fotografiert diese während des Essens. Testut begann das Projekt 1991 – 95 in Europa, 1998 folgte Indien und 1999 Australien. Vgl. Willaume/Daulet-Singh 2008, S. 140-143. Gadihoke spricht von einer Entwicklung für die *indische* Fotografie, wenn sie sagt, dass Singh die Fotografie in den 1990er Jahren durch ihre *Family Portraits* revolutionierte.

³¹⁹ Zur Zeichenform des Index vgl. Krauss 2000, S. 249-264.

4. Buchkunst - Kunstbuch

Kapitel 3 hat Dayanita Singhs Oeuvre als unabhängige Fotografin anhand des Fotobandes *Privacy* (Steidl 2003) in einem Zeitraum von 1992 – 2002 betrachtet und stilistische und formalistische Entwicklungen im Hinblick auf ihre Tradition im Fotojournalismus untersucht. Die Thematisierung der urbanen Mittel- und Oberschicht Indiens wurde in einen größeren Zusammenhang mit der Globalisierung Indiens in den 1990er Jahren gestellt und als zeitgenössische Entwicklung der indischen Kunst der 1990er Jahre eingeordnet, wobei die Vorgehensweise Singhs, Öffentliches durch den Blick auf das Private, respektive den Innenraum, darzustellen, für die indische Fotografie der 1990er Jahre innovativ war.

Es ließ sich feststellen, dass sich Singhs Verständnis des Realismusbegriffes in der Fotografie geändert hat, was sich durch die Betonung des „Mikro-Ereignisses“ auf einer performativen Ebene und im konkreten Fall der *Family Portraits*, durch den Kunstgriff der Studiofotografie und der *Domestic Photography*, bestätigte. Davon ausgehend konnte ein Prozess der Abwendung vom „(quasi-) Dokumentarischen“ in den *Family Portraits* hin zu den Raumporträts der *Empty Spaces* nachvollzogen werden, was abermals auf ein verändertes Realismusverständnis der Fotografin zurückgeführt wurde, das sich ab dem Jahr 2000 in der Serie der *Empty Spaces* der Thematisierung der Leere als indexikalischen Wert verschrieb, der, international betrachtet, als verbindender Gedanke in der Kunst der Postmoderne, vor allem aber in der Fotografie, verstärkt anzutreffen war.

Im Folgenden wird nun Singhs weitere Entwicklung ab 2003 – 2010 untersucht. Die Frage nach der Tradition im Werk Dayanita Singhs eröffnet auch die Frage nach ihrer Originalität. Kapitel 4 schenkt nun Dayanita Singhs Buchproduktion besondere Aufmerksamkeit.

Im Laufe der Auseinandersetzung mit Dayanita Singh wurde der Verfasserin der vorliegenden Diplomarbeit bewusst, Singhs Oeuvre hauptsächlich durch ihre Publikationen zu kennen³²⁰ und dass nicht nur die in den Fotobüchern seit 2005 befindlichen Fotografien, sondern die Publikationen *an sich* als vollständige Arbeiten untersucht wurden.

³²⁰ Die Ausstellungstätigkeit Dayanita Singhs ist der Verfasserin der vorliegenden Diplomarbeit durch den Besuch folgender Gruppenausstellungen bekannt: *India 3: New Delhi. Republic of Illusions*, Galerie Krinzinger, Wien (2009); *Where Three Dreams Cross. 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh*, Whitechapel Gallery, London (2010) und Fotomuseum Winterthur, Winterthur (2010).

Ihre Fotobücher bewertet Singh offensichtlich als eigenständige Arbeiten und geht sogar soweit, die Bücher als *Pars pro Toto* für ihre Ausstellungen zu präsentieren. Das Buch ist für Dayanita Singh eine selbstbestimmte und –kontrollierte Präsentationsform ihrer Fotografien, als Alternative zu konventionellen Ausstellungsflächen wie Galerie und Museum. Weiters untergräbt es die Strukturen des Kunstmarktes mit alternativen, leicht erwerbbaaren Formaten.

Dabei spielt neben den innovativen Formaten der Bücher besonders auch die Abfolge und das Anordnen der Fotografien eine große Rolle, wofür ich für die weitere Diskussion den Begriff des *Sequenzierens* einführen möchte.³²¹

Was bei *Myself Mona Ahmed* (Scalo 2001) noch stark narrativ begonnen hat, ergo Text in Form von Bildunterschriften und Begleittext, sowie auch in *Privacy* (Steidl 2003) fortgeführt wurde, wird sich ab 2005 bis zu den aktuellsten Publikationen 2010 so stark reduzieren, dass das Bild ohne weitere Information für sich steht. Die Reduktion der Information betrifft den Inhalt der Bilder gleichsam wie das Format.

So wird die Leere der Bilder charakteristisch und zum Träger „bedeutungsloser Bedeutung“³²², wodurch der Rolle des Betrachters mehr Aufmerksamkeit zukommt, weil die Leere zur Projektionsfläche für dessen Identität zur Verfügung steht.

Anhand der von 2005 – 2010 entstandenen Publikationen wird sich so auch die weitere stilistische Entwicklung Singhs präzisieren lassen, die, nach einer langen Phase der Betonung des *Indexikalischen*, ab 2006 plötzlich die Farbe zum Thema macht.³²³

4.1. “I want to introduce myself as a bookmaker”³²⁴

Wie wichtig Singh die Präsentationsform des Buches als alternatives Ausstellungsmedium für ihre Kunst ist, verdeutlicht ihr Vortrag im Symposium zur Ausstellung *Where Three Dreams Cross. 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh*, in Winterthur 2010. So stellte sich Singh am Beginn ihres Vortrages *Go Away Closer – A Book Story* mit den Worten ”I want to introduce myself

³²¹ Dayanita Singh verwendet im Englischen den Begriff “sequencing“. Als Übersetzung erschien mir der Begriff „Sequenzierung“ treffend, da das bewusste in-Verbindung-Setzen Singhs von Fotografien umschrieben werden soll. Vgl. Interview mit Dayanita Singh 2008, S. 164.

³²² Krauss 2000, S. 260.

³²³ Publiziert wurden die ersten Farbfotografien in *Blue Book* (Steidl 2008).

³²⁴ Singh 2010b.

as a bookmaker”³²⁵ vor. Dieser Vortrag bestätigt die große Bedeutung des Buches als Präsentationsform ihrer Fotografien.

Das Buch ist für Singh nicht im Sinne eines konventionellen, repräsentativen Fotobuches zu verstehen, sondern als alternative Ausstellungsmöglichkeit und auch als eigenes Kunstwerk, das in ihren Ausstellungen gleichberechtigt neben „vertrauten“ Kunstformen präsentiert wird. Singh entwickelt über den Weg des konventionellen Fotobuches innovative Formate, die auf dem Prinzip der Reduktion beruhen. Reduziert werden Text, Format, Größe und Preis.

In älteren Fotobüchern wie *Myself Mona Ahmed* (Scalo 2001) oder *Privacy* (Steidl 2003) ist vergleichsweise viel Information zu finden, es gibt viel Text, Titel und Bildbeschreibungen. Diese Phase wurde in Kapitel 2 als *informative Phase* in der Buchproduktion Singhs vorgestellt. Die Tendenz des Fotobuches geht inhaltlich wie formal ab 2005 in Richtung Reduktion von Information und lässt immer mehr Spielraum für die Identifikation des Betrachters/der Betrachterin, respektive „Lesers/Leserin“, wodurch eine Auseinandersetzung von Betrachter und Betrachterin mit der Arbeit herausgefordert wird.

Die Zusammenarbeit mit Gerhard Steidl und dem Verlag Steidl in Göttingen, Deutschland, ermöglicht Singh künstlerische Freiheiten in der Gestaltung des Buches.³²⁶ Durch den Verleger Gerhard Steidl hatte Dayanita Singh die Möglichkeit, ihre Fotografien in sehr individuellen Fotobüchern nach eigenen künstlerischen Vorstellungen zu publizieren. Steidl unterstützte Singh sowohl in der älteren, wenn man so will, konventionelleren, Publikation *Privacy* (Steidl 2003) als auch in aktuelleren, innovativen Formaten, wie *Chairs* (Steidl 2005), *Go Away Closer* (Steidl 2007), *Sent a Letter* (Steidl 2007), *Blue Book* (Steidl 2008) und *Dream Villa* (Steidl 2010).

Die Buchproduktion Singhs stellt ein komplexes Thema im Oeuvre der Fotografin dar, das in der vorliegenden Arbeit nur beschränkt untersucht werden kann. Da das Fotobuch respektive Kunstbuch als wesentlicher Bestandteil der künstlerischen Produktion Dayanita Singhs zu betrachten ist und eine originelle Antwort auf Strukturen des Kunstmarktes darstellt, soll es im vorliegenden Kapitel entsprechend Erwähnung

³²⁵ Singh 2010b.

³²⁶ Der Verlag Steidl ist auf Literatur, Sachbücher und Fotografie spezialisiert und wurde 1968 von Gerhard Steidl in Göttingen (D) gegründet. Seit Ende der 1990er Jahre gibt es ein eigenes Fotobuchprogramm und sämtliche Produktionsschritte werden vom Verlag vor Ort vorgenommen, wodurch der Verlag eine enge Einbindung der Künstler und Künstlerinnen in die Produktion gewährleistet. Vgl. Steidl o. J.a. Dayanita Singh erhält im Impressum von *Sent a letter* (2007), *Go away Closer* (2007), *Blue Book* (2008) und *Dream Villa* (2010) gemeinsam mit Gerhard Steidl das Copyright für das Buchdesign.

finden. Die Buchproduktion ist charakteristisch für Dayanita Singh und in dieser Form und in diesem Ausmaß einzigartig in der zeitgenössischen Kunstproduktion Indiens. Auf eine kurze Übersicht über die Bedeutung der Archivierung für Singh, auch ihr eigenes Oeuvres betreffend, wird ihre Tätigkeit als „Buchmacherin“ in Form einer Analyse der einzelnen Publikationen folgen. Die Untersuchung wird sich vor allem auf die 2007 erschienenen Publikationen *Go Away Closer* und *Sent a Letter* konzentrieren, da in den Publikationen ab 2008 mit der Farbfotografie ein neues Kapitel in Singhs Werk beginnt, auf das in der vorliegenden Diplomarbeit nicht mehr näher eingegangen werden kann.

Wie kommt es dazu, dass sich eine Fotografin selbst als Buchmacherin bezeichnet? Diese Selbstpositionierung mag etwas ungewöhnlich erscheinen, da dies, auf den ersten Blick betrachtet, vom Kunstkontext abzuweichen scheint. Diese Tatsache ist sicher als bewusstes Statement Dayanita Singhs, nämlich als ihre Positionierung in der (inter)nationalen Kunstwelt zu sehen. Ein retrospektiver Blick auf Dayanita Singhs künstlerische Entwicklung hilft bei der Aufklärung dieser Frage.

4.1.1. Das Buch als Archiv

Dayanita Singh spricht von einem Mangel an fotografischen Referenzen in Indien und von der Notwendigkeit, fotografische Archive aufzuarbeiten, um eine eigene Identität zu schaffen, eine indigene Geschichte zu schreiben und so einen Fundus an visuellen Quellen auch für das zeitgenössische künstlerische Schaffen indischer Künstlerinnen und Künstler zu sichern.³²⁷

Das Problem der fehlenden Referenzen resultiert aus einem Mangel an institutionalisierten fotografischen Archiven. Es gibt eine Vielzahl von historischem, fotografischem Material, doch dieses wird erst mit der Archivierung und der historischen Aufarbeitung Einzug in eine neue, indigene Geschichtsschreibung und somit auch ins Bewusstsein der Menschen finden. Die Archivierung ist im derzeitigen Fotografiediskurs Indiens ein vieldiskutiertes Thema. In Kapitel 1 und Kapitel 3 wurde bereits näher darauf eingegangen.

³²⁷ Vgl. Interview mit Dayanita Singh 2008, S. 152, 166, 170.

Eine wichtige Quelle an visuellen Archiven sind für Singh besonders Fotografien und Fotoalben, die sich in Familienbesitz befinden. Diese erachtet sie auch als Referenz für ihr eigenes künstlerisches Schaffen und bezieht sich dabei auf die fotografische Tätigkeit ihrer Mutter Nony Singh, was bereits in Kapitel 3 besprochen wurde.³²⁸ Mit den Beispielen der Veröffentlichung der fotografischen Archive Nony Singhs, Umrao Singh Sher-Gils und Richard Bartholomews durch deren Nachfahren wurde darauf hingewiesen, dass die Thematik der Archivierung der eigenen Geschichte für die zeitgenössische indische Kunst gegenwärtig ein großes Thema ist.

Auch Singh beschäftigt sich aktiv mit der Archivierung. Ihr eigenes fotografisches Archiv wird an das *Peabody Museum of Archaeology and Ethnology* der Universität von Harvard gehen.

“But the part that is invaluable is that all that work goes into the archive of the Peabody Museum in Harvard University. [...] Because you know, you do all this work in your lifetime, I’ll show you my archive, it’s 25 years of work there. What will you do with that at the end of your life? You do it because you hope that it will be of some value, certainly for me, I love the idea of historians looking through the work. So that it will be in the archive of Harvard University is fantastic, just like these pictures hanging in 61 homes in Calcutta, so I know those will be looked after.”³²⁹

Die Buchproduktion Singhs als alternative Präsentationsform schließt also auch den Gedanken der Archivierung mit ein. Die Publikationen archivieren Singhs Arbeiten gewissermaßen und machen sie einer breiten Öffentlichkeit zugänglich.

“So books, as many archives as one can be part of, I think those are now the most pressing concerns for me. It’s not this; it’s not this world. And if this is what Indian photography is becoming, of what photography on India is becoming, then I’m very happy to become some alien or something else.”³³⁰

Das Fotobuch stellt, neben seiner Eigenschaft als Archivierungsform und Präsentationsmedium, auch ein wichtiges Verbreitungsmedium dar, das die Arbeiten der Fotografin einer breiten Öffentlichkeit zugänglich macht. Das Medium Fotobuch setzt Singh mitunter dem Medium Ausstellung gleich, was zu einer Unabhängigkeit vom

³²⁸ Siehe Kapitel 3, S. 70-73.

³²⁹ Zit.n. Interview mit Dayanita Singh 2008, S. 158.

³³⁰ Bezug nehmend auf Willaume/Daulet-Singh 2008 spricht Singh hier außerdem von einer stereotypen Farbigkeit in der internationalen Fotografie seit 2000, von der sie sich deutlich distanziert. Zit.n. Interview mit Dayanita Singh 2008, S. 158.

Galerieraum führt und so eine alternative Ausstellungsmöglichkeit für die Fotografin bietet.

Weiters wurde ein gewisses Interesse an der Buchform als Informationsträger auch durch Singhs Ausbildung mitgeprägt. Dayanita Singh studierte Visuelle Kommunikation am *National Institute of Design* (NID). Ihr Berufswunsch war Typografin.³³¹ Das Interesse am Buch scheint mitunter auch darauf zurückzuführen zu sein. Zu ihren publizierten Werken gehören *Myself Mona Ahmed* (Scalo 2001), *Privacy* (Steidl 2003), *Chairs* (Steidl 2005), *Go Away Closer* (Steidl 2007), *Sent a Letter* (Steidl 2007), *Blue Book* (Steidl 2008) und *Dream Villa* (Steidl 2010). Im Folgenden werden nun die Publikationen der *postinformativen Phase* Singhs ab 2005 – 2010 besprochen.

4.2. Kunstbuch

Im Zuge des Projekts *Family Portraits* beginnt ab 2000 mit den *Empty Spaces* eine künstlerische Phase Singhs, die weniger informativ ist und das Medium der Fotografie nicht mehr vorrangig im Sinne der Abbildung des Sichtbaren, sondern des Nicht-Sichtbaren entdeckt. Die Narration verläuft auf einer metaphorischen Ebene, nicht über den sichtbaren Bildinhalt (im Sinne des Bartheschen „Photographischen Referenten“)³³², sondern über einen indexikalischen Gedanken, der als konzeptueller Grundgedanke verstanden werden kann.

Das Kunstbuch visualisiert ab 2007 in der Publikation *Go Away Closer* in direkter Form die Unterordnung des fotografischen Sujets zugunsten eines konzeptuellen Gesamtgedanken des *Indexikalischen*, der sich sowohl in der Fotografie selbst, als auch in der Form der Publikation, vor allem durch die Leere definiert. Das Fotobuch kann aus diesem Grund, da die Fotografie mit dem Format eine Symbiose eingeht, als Kunstbuch bezeichnet werden.

Für die Untersuchung der Arbeiten nach 2003 ergibt sich eine Schwierigkeit hinsichtlich der Datierung der Arbeiten, da durch die Reduktion an Information nur mehr der Zeitpunkt der Publikation, der aber in zeitlichem Abstand zur eigentlichen Arbeit liegt, bekannt gegeben wird.³³³

³³¹ Singhs erste Publikation ist ihr Diplomprojekt *Zakir Hussain* (Himalayan Books, New Delhi 1986). Bei dieser Publikation war jedoch, durch das Studienfach Visuelle Kommunikation bedingt, das Buchdesign im Vordergrund, nicht die Fotografie.

³³² Vgl. Barthes 1989, S. 86; siehe Kapitel 3, S. 85-86.

³³³ Viele Datierungen lassen sich jedoch durch Recherchen rekonstruieren.

Im Folgenden soll nun anhand der Kunstbücher ein Überblick über Dayanita Singhs Tätigkeit als „Buchmacherin“ folgen.

4.2.1. Prototyp Künstlerbuch

Die Entwicklungen hinsichtlich der Buchproduktion der *postinformativen Phase* beginnen im Zusammenhang mit der Publikation *Chairs* (Steidl 2005). Im Zuge eines Artist-in-Residence Programmes, an dem Dayanita Singh am Isabella Stuart Gardner Museum in Boston 2002 teilgenommen hat, entstand die Serie der *Chair Portraits*, in der, ganz im Sinne der Raumporträts, nun im Speziellen verschiedene historische Stühle porträtiert wurden (Abb. 23). Die „Ergebnisse“ des Residence Programmes wurden in der kollaborativen Ausstellung *Chairs* im Isabella Stuart Gardner Museum 2005 präsentiert.

2003 entstand im Zusammenhang mit diesem Projekt das erste aus einer Reihe von insgesamt zwölf privaten Künstlerbüchern, die im Zeitraum von 2003 bis 2005 im Zuge der Arbeiten für die Ausstellung *Chairs* entstanden sind. Singh hatte begonnen, Kontaktabzüge von Fotografien in Notizbüchlein zu kleben. Die Kontaktabzüge versteht sie als kleine Notizen und Erinnerungen an bestimmte Momente, Personen oder an eine gemeinsame Reise. Man könnte das auch als eine Art fotografisches Skizzenbuch verstehen. Sie fertigt jeweils zwei Exemplare einer Version an. Eines behält sie, das andere schenkt sie der Person, die mit der Entstehung des Büchleins in Verbindung steht.

In der Ausstellung *Chairs* 2005 wurden zwei dieser Formate ausgestellt. Das *Florence Diary* (Singh, Florenz 2004) und das *Coimbatore Diary* (Singh, Delhi 2005), die im Zuge der Arbeiten und Reisen für das Projekt *Chairs* für Fausto Calderai und Andrea Anastasio entstanden sind.³³⁴

Anstatt eines konventionellen Ausstellungskatalogs wurde mit *Chairs* (Steidl 2005) ein Format gewählt, das dem des Künstlerbuchs entsprach.³³⁵ Es handelte sich um ein

³³⁴ Fausto Calderai, Kunsthistoriker und Gastkurator am Isabella Stewart Gardner Museum. Andrea Anastasio, Möbel-, Objekt-, und Produktdesigner und 2005 Artist-in-Residence am Isabella Stewart Gardner Museum.

³³⁵ *Chairs* (Steidl 2005) wurde als limitierte Sonderedition publiziert und war der Verfasserin der vorliegenden Arbeit leider nicht zugänglich. Die Informationen zu dem Projekt *Chairs* stammen hauptsächlich aus Beschreibungen und Texten zur Ausstellung *Chairs* 2005, die vom Isabella Stuart Gardner Museum Online veröffentlicht wurden. Vgl. Isabella Stuart Gardner Museum o. J. Eine Auswahl an Bildern ist bei Singh 2010d zu finden, wodurch sich die Abbildung für die vorliegende Diplomarbeit (Abb. 23) gefunden hat, die schon in Singh 2003a publiziert wurde und daher zugänglich war.

Format, ähnlich einem Notizbüchlein von Moleskine und war wohl inspiriert vom Modell *Moleskine Japanese Album*. Die Bilder blieben ohne jeglichen Begleittext.³³⁶ Insgesamt wurden eintausend Exemplare gedruckt. Davon wurden fünfhundert Stück vom Museum selbst zum Verkauf angeboten und die restlichen fünfhundert Exemplare gingen an fünfzig Freunde Singhs, die jeweils zehn Exemplare der Spezialedition erhielten, um diese weiterzuverschenken.³³⁷ Diese Entwicklungen, die zwischen 2003 und 2005 im Zusammenhang mit der Serie der *Chair Portraits* zur Entstehung der ersten Künstlerbücher geführt haben, setzt Singh auch weiterhin als privates Projekt fort und übersetzt das Format 2007 in die Publikation *Go Away Closer* (Steidl 2007).

4.2.2. Go Away Closer

Go Away Closer (Steidl 2007) markiert einen wichtigen Wendepunkt im künstlerischen Schaffen Dayanita Singhs. Die Idee der Reduktion von Information wird hier bewusst auf den formalen Bereich der Publikation übertragen. Es gibt weder Text noch Bildbeschriftungen, die Bilder stehen für sich; was bleibt ist der Titel der Publikation. Die Reihenfolge und Gegenüberstellung der Bilder ist systematisch durchdacht und dient einem übergeordneten Konzept, welches im Titel angekündigt wird. „Narrative“ Elemente sind nur noch in den Bildern selbst zu finden und dort vor allem auf einer metaphorischen Ebene zu lesen. Singhs Ablehnung der Nutzung des Buchformats als „konventionelles“ Informationsmedium und damit einhergehend, die Verneinung von Ort und Zeit, heben diese alternative Narrationsebene der Bilder hervor; das eröffnet eine andere Lesart der Bilder. Die Neugierde des Betrachters/der Betrachterin nach Aufklärung wird nicht befriedigt und führt zu einer Art Orientierungslosigkeit, die eine Identifikation des Betrachters/der Betrachterin mit dem Bild bedingt; möglich wird das durch die Leere. Formalistisch gesehen stehen die Bilder ganz im Zeichen des indexikalischen Grundkonzepts der Publikation, wobei die Fotografien aber genauso gut als einzelne Bilder funktionieren.

³³⁶ Aveek Sen spricht von einem Format ähnlich einem Notizbüchlein von Moleskine und von einem Format mit einer Ziehharmonika-Faltung. Vgl. Sen 2008. Es gibt ein Modell von Moleskine mit dieser so genannten Leporello-Faltung, das *Moleskine Japanese Album*. Zur Leporello-Faltung siehe Kapitel 4, S. 107.

³³⁷ Vgl. Isabella Stuart Gardner Museum o. J.

4.2.2.1. Format

Das Format von *Go Away Closer* (ca. 16 x 20 cm) ist vom Format des Modells *Plain Cahier Journal* von Moleskine, einem unlinierten Notizheft mit einfachem Kartoneinband, inspiriert und besteht aus einunddreißig Bildern (11 x 11 cm). Durch das reduzierte Format der Bilder ergibt sich eine freie Fläche auf den Seiten.

“In fact this is what Steidl saw on my desk. I was making these notes and he said, ‘Give me this book’ and so it’s based entirely on this. Because I said to him, ‘Gerhard, I want to make something that is so ordinary on the outside and like a jewel box inside, I want no words, but I want the space for people to be able to write their own things.’ So there is that space below. I don’t know if anybody else wrote, but this is what I do sometimes.”³³⁸

Der Prototyp von *Go Away Closer* ist sehr wahrscheinlich in den privaten Künstlerbüchern Singhs zu finden. Diese sind, wie bereits erwähnt, Notizbücher, in die sie Kontaktabzüge – Notizen – klebt, die als Erinnerungen an Reisen und besondere Momente stehen. Von jeweils zwei angefertigten Exemplaren schenkt sie eines der Person, die mit der Entstehung des Büchleins in Verbindung steht.

Aus diesem Prototyp ergibt sich das Format von *Go Away Closer*, ein Kunstbuch, das wie dieses „Notizbuch“ organisiert ist. Singh „schenkt“ uns somit eines ihrer Künstlerbücher mit bereits enthaltenen visuellen Notizen. Der restliche Platz ist für unsere Notizen vorgesehen.

Wie bereits angesprochen wurde, arbeitet Singh bewusst mit der Reihenfolge der Bilder, der *Sequenzierung*, das heißt sie beschäftigt sich damit, welche Bilder aufeinander folgen und welche sich gegenüberstehen. Die daraus entstehende Bildsequenz bezieht sich wiederum auch auf das Gesamtkonzept des Kunstbuches.

Es wurde bereits in Kapitel 2 im Zusammenhang mit *Myself Mona Ahmed* und in Kapitel 3 im Zusammenhang mit *Privacy* darüber gesprochen, was jetzt zu einem Höhepunkt gelangt. Bei genauerer Beobachtung werden Analogien in den Bildern sichtbar, die sich wie ein roter Faden durch die Publikation ziehen. Diese Analogien erzeugen Assoziationsketten und zwar auf dem Prinzip von Reduktion (die Fotografien sind ohne Information ort- und zeitlos), Wiederholung (Formen, Objekte oder kompositorische Faktoren wiederholen sich) und Gegensatz (Anwesenheit und Abwesenheit). Der gemeinsame Grundgedanke ist das *Indexikalische*. Das Kunstbuch

³³⁸ Zit.n. Interview mit Dayanita Singh 2008, S. 162.

besteht aus fünfzehn Doppelseiten auf denen sich jeweils zwei Bilder gegenüberstehen. Die erste Seite ist eine Einzelseite und steht somit alleine im Buch.

4.2.2.2. “Something that is so ordinary on the outside and like a jewel box inside”³³⁹

Anhand von Beispielen sollen die bisherigen theoretischen Ausführungen nun präzisiert werden.

Betrachtet man beispielsweise die vorletzte Doppelseite, so werden die Faktoren Reduktion, Wiederholung und Gegensatz deutlich sichtbar. Das Bild auf der linken Seite zeigt einen Raumausschnitt einer Art Waschkraum (Abb. 24). Singh fokussiert eine Arbeitsfläche und ein darin eingelassenes Waschbecken. Der Raum scheint unbenutzt, verlassen und leer. Die Arbeitsfläche vor dem Waschbecken ist mit einem wasserabweisenden Material überzogen, in dem sich Details des Raumes und Sonnenlicht spiegeln. Über die Barriere der Arbeitsfläche sehen wir ein geöffnetes Fenster mit einem Ausblick ins Freie.

Das Bild rechts (Abb. 25) zeigt den Raumausschnitt einer Art Werkstatt mit Tinkturen und Regalen voller gleichförmiger Objekte. Erneut fokussiert Singh die Arbeitsfläche des Raumes. Hier scheint die Fläche benutzt, aber dennoch verlassen, es handelt sich um Spuren der Benutzung. Gegenstände und Objekte liegen bereit, um benutzt zu werden.

Singh beschränkt sich in beiden Bildern auf Raumausschnitte und lenkt unseren Blick auf Details. Der Standpunkt der Fotografin respektive des Betrachters/der Betrachterin, ist von relativ geringer und doch bewusster Entfernung auf die Objekte gerichtet, was eine bestimmte Unmittelbarkeit unseres Blickes hervorruft. Elemente, die in beiden Bildern zu finden sind, wie die Arbeitsfläche, setzen die Bilder in Beziehung zueinander. Ähnlichkeiten wie das Fenster links und die gläserne Türe des Schrankes rechts erzeugen Analogien. Links blicken wir *von innen* auf ein offenes Fenster, das einen Ausblick ins Freie gewährt, der jedoch verschwommen, also nicht zugänglich ist. Rechts blicken wir *in* den Raum hinein, in Richtung des Schrankes mit der gläsernen Türe. Die Leere im Bild links steht im Kontrast zur Leere im Bild rechts, die *voller* Spuren von Anwesenheit ist.

³³⁹ Zit.n. Interview mit Dayanita Singh 2008, S. 162.

Eine weitere Doppelseite zeigt links ein Bild mit einem unverglasten Fenster, dessen hölzerne Fensterläden geöffnet sind und einen Ausblick in eine Landschaft gewähren (Abb. 26). Innerhalb des Fensters sind sieben parallel übereinander angeordnete, waagrechte Gitterstäbe angebracht, auf denen zahlreiche Gummihandschuhe hängen. Manche Stäbe tragen eine größere Zahl von Handschuhen als andere, der erste (von oben beginnend) und der fünfte Gitterstab tragen jeweils nur einen, der zweite und der siebte tragen wiederum keinen. Unser Blick ist unmittelbar auf den Fensterausschnitt gerichtet, der den Rahmen des Blickfeldes bildet. Die Gitterstäbe versperren den freien Blick nach draußen.

Gegenüber steht ein Bild mit einer Glasvitrine (Abb. 27), in der sich drei Regalfächer befinden. Wiederum bildet der Umriss der Vitrine den Rahmen des Bildfeldes. Auf dem obersten Regalfach der Vitrine befinden sich Halterungen für Armreifen. Einige Armreifen verschiedener Größen sind eingeordnet, andere fehlen. Darunter folgen zwei Regalflächen mit Muscheln in diversen Größen und Formen. Im untersten Regalfach scheint eine Muschel zu fehlen. Im Glas der Vitrine spiegelt sich ein Fenster oder eine Türe mit Ausblick ins Freie und Gitterstäben, die senkrecht verlaufen. Auch eine dunkle Silhouette spiegelt sich im Glas, vermutlich handelt es sich hierbei um die Spiegelung der Fotografin.

Die Gegenstände in den Bildern sind deutlich metaphorisch geladen. Sie vermitteln das Gefühl von Abwesenheit und gleichzeitiger Anwesenheit. Die Handschuhe, die auf den Gitterstäben im Fenster scheinbar zum Trocknen hängen (einige tropfen noch!) wurden wohl kürzlich benutzt, den genauen Zeitpunkt erfahren wir aber nicht. Die Muscheln sind zu leblosen und „unbewohnten“ Ausstellungsobjekten in einem Schaukasten geworden.

Die Objekte sind stillebenartig „inszeniert“, ihre Bedeutung geht über die bloße Ästhetik hinaus, sie verweisen auf vergangene Anwesenheit; sie sind stark indexikalisch.

Durch die bewusste Inszenierung alltäglicher Objekte und Situationen verlieren diese ihre Wertung als Gebrauchsgegenstände und Alltagssituationen und werden zu Bedeutungsträgern, zu „bedeutungslosen Bedeutungen“³⁴⁰. Durch das nicht Erfüllen ihrer Funktion, also durch ihr Nicht-Benutzt-Werden, werden sie zu Stellvertretern für Abwesenheit, für ein Fehlen von etwas. Gleichzeitig, durch die nicht erfüllte Funktion,

³⁴⁰ Vgl. Krauss 2000, S. 260.

sind sie Spuren einer (vergangenen) Anwesenheit. Ihre Eigenschaft als „bedeutungslose Bedeutungen“ macht sie zu Identifikationsträgern für den Betrachter/die Betrachterin. Diese Ambivalenz von An- und Abwesenheit spiegelt sich auch im Titel *Go Away Closer* wider, der, auf den ersten Blick betrachtet, ein Widerspruch in sich zu sein scheint; aber jemanden „gehen zu lassen“ kann auch ein Ausdruck von Nähe sein. Nähe zuzulassen bedingt auch, einen bestimmten Grad an Distanz zu akzeptieren. So kann Nähe nicht ohne Distanz funktionieren und Abwesenheit nicht ohne Anwesenheit stattfinden, dieser faszinierende Dualismus scheint in jedem alltäglichen Detail zu finden zu sein.

Eine Reihe von Bildern zeigt auch Personen. So befindet sich auf der ersten und gleichzeitig einzigen Einzelseite des Kunstbuchs das Bild eines Mädchens, das mit dem Rücken zur betrachtenden Person und mit dem Gesicht in eine Decke vergraben, ausgebreitet auf einem Bett liegt (Abb. 28). Die Bettkante bildet eine Art Grenze, die den unmittelbaren Blick des Betrachters/der Betrachterin auf das Mädchen unterbricht.³⁴¹

Aveek Sen sieht in der Bildersequenz des Kunstbuches einen Hinweis auf einen zugrunde liegenden Gedanken; die Bilder sind wie Spuren, die diesen Gedanken visualisieren. Sen spricht hier offensichtlich von dem bereits besprochenen indexikalischen Grundkonzept, ohne explizit darauf einzugehen.³⁴²

Den Schlüssel dazu sieht Sen im ersten Bild. Betrachter und Betrachterin, respektive die Fotografin, kommen dem Mädchen sehr nahe, jedoch wird die Nähe durch die Grenze der Bettkante unterbrochen. Von dieser Grenze ausgehend führt der Blick in die Tiefe. Die Tiefe drückt gleichzeitig eine Distanz des Betrachters aus, die er nicht überschreitet (oder die nicht überschritten werden kann, weil die Fotografin sie gesetzt hat). Wir sind nahe, aber betrachten das Mädchen aus einer bestimmten Entfernung. Die Beweggründe, warum das Mädchen sich von uns abwendet, ihre Gefühle, sind uns nicht ersichtlich und das ist durch die Grenze bedingt.³⁴³

Die Nähe zum Mädchen ist also durch eine gewisse Distanz reguliert. Dieses formale Element ist ein sehr metaphorisches Moment. Die perspektivische Tiefe zieht sich als

³⁴¹ In Kapitel 3 und der Untersuchung von *Privacy* (Steidl 2003) sind wir im Porträt von *Samara Chopra*, *Pooja Mukherjee*, *Deen Dayal* bereits der Vorgangsweise der Fotografin begegnet, durch Barrieren eine Grenze zwischen Betrachter/ Betrachterin und fotografiertem Subjekt zu bilden. Siehe Kapitel 3, S. 81.

³⁴² Vgl. Sen 2010a.

³⁴³ Vgl. ebd.

wiederholtes formalistisches Element durch *Go Away Closer*. Nahezu alle Bilder zeigen perspektivische Tiefe und somit Strukturen von Raum. Diese formalistische Eigenart Singhs wurde bereits in Kapitel 2 in Verbindung mit dem einleitenden Bild von *Myself Mona Ahmed* besprochen.³⁴⁴

Die Räume in *Go Away Closer* eröffnen häufig Ausblicke durch Fenster, Türen, Gänge oder Schwellen, die nicht überwunden werden können. „Räumen“ ohne sichtbare physische Raumstruktur wird durch das Element der perspektivischen Tiefe eine innere Struktur auferlegt, die den undefinierbaren Raum erfahrbar machen. So zeigt die letzte Doppelseite rechts ein Bild mit einer dunklen Wasseroberfläche (Abb. 29). Der einzige Anhaltspunkt den wir haben, ist eine Lichtstruktur, die sich auf dem Wasser ausbreitet und dieses in einen perspektivischen Raum verwandelt. Die Lichtstruktur visualisiert einen sonst unsichtbaren Raum. Sen deutet diese (un)sichtbaren Strukturen in einer sichtbaren Welt, ohne definierten Raum und ohne definierte Zeit, als Identifikationsraum für den Betrachter.³⁴⁵

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Singh den, in den *Empty Spaces* entwickelten, indexikalischen Gedanken bis 2007 auf einen Höhepunkt bringt, indem sie das zugrunde liegende Konzept auf die Publikation *Go Away Closer* überträgt, die die Grundstruktur dieses Konzeptes in sich trägt. Die Bilder funktionieren als einzelne Bilder ebenso wie im Gesamtkonzept des Kunstbuches.

Betrachtet man gewisse Motive in *Go Away Closer*, so stößt man auf Sujets, die sich auch bei anderen Fotografen finden, die ebenfalls aus der Dokumentarfotografie kommen. In Pablo Bartholomews Arbeiten der 1970er und 80er Jahre findet man auch die Thematisierung von Stühlen in leeren Räumen, das Mädchen auf dem Bett (in diesem Fall wendet es sich uns zu) sowie die trocknenden Gummihandschuhe (Abb. 30).³⁴⁶

Dies lässt sich auf Entwicklungen des Realismus in der Fotografie zurückführen. Seit den 1970er Jahren kam es zu einer Form der Dokumentarfotografie, dem *Poetischen Realismus*, der wie besprochen eine poetische Betrachtung des Alltags, oft aus der Sicht des Flaneurs, mit den Sujet der Straße, der Reise und der Stadt darstellt. Eine neue

³⁴⁴ Siehe Kapitel 2, S. 54-56.

³⁴⁵ Vgl. Sen 2010a.

³⁴⁶ Die frühen Fotografien Bartholomews der 1970er und 80er Jahre zeigen seine Umgebung durch den Blick auf Familie, Freunde und Städte. Sie stehen ganz in der Tradition der Dokumentarfotografie. Vgl. Ausst. Kat. Bodhi Art 2008.

Generation von Dokumentarfotografen der 1980er Jahre übernahm diese Form des Realismus und begann gleichzeitig mit eigenen Interpretationen des Realismusbegriffs³⁴⁷, nicht selten mit einem indexikalischen Grundgedanken. Die Herausforderung im Realismus der Fotografie besteht darin, das bisher „Unentdeckte“ zu finden. Dies geschieht häufig in der Thematisierung des Alltags und des Banalen. So kommt es im Falle Singhs zur Inszenierung des Alltäglichen, die sie in einen indexikalischen Gedanken überführt. Sie beobachtet das, was sich hinter dem Sichtbaren verbirgt.

4.2.3. Sent a Letter

Der Prototyp des privaten Künstlerbuchs ist auch Ausgangspunkt für Singhs Publikation *Sent a Letter* (Steidl 2007), die sich jedoch hinsichtlich ihres Formats doch deutlich von *Go Away Closer* unterscheidet.

4.2.3.1. Format

Sent a Letter ist eine Publikation in einem ganz besonderen Format. Es handelt sich um eine Box, in der sich sieben kleine Büchlein befinden. Die Box ist gleichzeitig das Cover, also die Hülle für die sieben Büchlein. Diese (die Box) wurde handgefertigt, gebunden, mit Stoff bezogen und hat die Form eines hochformatigen Quaders (9 x 15 cm) mit der Aufschrift “SENT A LETTER / to my friend / on the way he dropped it. Someone came and picked it up and / put it in his pocket.”³⁴⁸

Die so genannten *letters*, die Briefe, sind die publizierte Form von sieben der insgesamt zweiunddreißig handgemachten, privaten Künstlerbücher Singhs.³⁴⁹ Singh fertigt davon jeweils zwei Bücher an, eines als Geschenk für einen Freund (das bezieht sich auf “SENT A LETTER / to my friend”), eines behält sie für sich selbst und bewahrt es in ihrem privaten „Küchenmuseum“ auf. Das so genannte „Küchenmuseum“ Singhs beinhaltet bisher zweiunddreißig Künstlerbücher und verweist abermals auf das archivarische Interesse Singhs.

³⁴⁷ Vgl. Gadihoke 2010a, S. 304-316.

³⁴⁸ Die Querstriche verweisen auf die vier verschiedenen bedruckten Flächen des Quaders, welche die Schrift umläuft.

³⁴⁹ Vgl. Steidl o. J.b.

Die sieben kleinen Büchlein (ca. 9 x 14 cm) haben die Form von Leporellos. Ein Leporello ist ein Faltbuch in Form eines langen Streifens aus Karton, das wie eine Ziehharmonika geöffnet und geschlossen werden kann. Die sieben Leporellos tragen die Titel *Allahabad, Bombay, Calcutta, Devigarh, Padmanabhapuram, Varanasi* und *Nony Singh*. Es handelt sich um sechs Städte, die Singh bereist hat, die Büchlein könnte man auch als alternative Form eines „Reisetagebuchs“ bezeichnen. Das siebte Büchlein beinhaltet Fotografien Nony Singhs.

Die Leporellos bestehen aus Fotografien und dazwischen leergelassenen Seiten, wobei die Zusammenstellung von Bild und leerer Seite in den sieben Büchlein variiert. Es gibt keine Seitenzahlen, Bildbeschreibungen oder Begleittexte. Die einzige Ausnahme stellen jeweils das Impressum auf der letzten Seite und eine Biografie in *Nony Singh* dar.

Nony Singh ist farblich deutlich von den übrigen sechs Büchlein abgehoben, da sein Einband dunkler (dunkelgrau) ist. Es beinhaltet Fotografien der Mutter der Fotografin, deren fotografische Tätigkeit bereits in Kapitel 3 besprochen wurde.³⁵⁰ Die vierundzwanzig Fotografien decken nicht die volle Seite ab und bestehen aus zwei verschiedenen Maßen (7 x 7 cm und 7 x 10 cm). Die Sujets umfassen die Familie, Innenräume und Details von Räumen, aber vor allem die Kindheit und Jugend Dayanita Singhs. Es sind also typische Sujets, die man in einem Familienalbum findet. Abb. 31 zeigt beispielsweise Nony Singhs jüngere Schwester Guddi, wie sie als Scarlet O'Hara aus *Vom Winde verweht* posiert.³⁵¹

Allahabad besteht aus zweiundzwanzig Bildern von Anand Bhavan in Allahabad, dem ehemaligen Familiendomizil der Familie Jawaharlal Nehrus. Indira Gandhi überschrieb das Gebäude 1970 der indischen Regierung, die das Haupthaus in ein Museum umwidmete. Das Museum ist zweistöckig, verschiedene Räume können durch Verglasungen betrachtet werden. Es besteht unter anderem aus Nehrus Schlafzimmer, seinem Arbeitszimmer und einem Raum, der Mahatma Gandhi gewidmet ist, da dieser bei Besuchen dort übernachtete. Das Museum steht ganz im Sinne der Unabhängigkeitswerdung Indiens, zahlreiche wichtige politische Entscheidungen

³⁵⁰ Siehe Kapitel 3, S. 70-73.

³⁵¹ Vgl. Singh 2007, S. 191-212.

wurden dort beschlossen. Die zweiundzwanzig Schwarz-Weiß Fotografien sind alle im gleichen Format (ca. 7 x 7 cm).³⁵²

Bombay umfasst dreiundzwanzig Bilder (7 x 7 cm). Die Bilder zeigen unter anderem die „Asiatic Library“ in Bombay;³⁵³ weiters Statuen, Büsten und Püppchen, die als unbelebte Objekte zu den Protagonisten der Bilder werden. Ebenso finden sich Raumporträts und Details von Räumen wie Bibliotheken, Stiegenaufgängen und Auditorien.

Calcutta besteht aus fünfundzwanzig Bildern (7 x 7 cm). Es verrät am deutlichsten von allen sieben Büchlein den Hintergrund der Reise. Viele der Bilder sind auf der Straße entstanden, also im Außenraum und die Bilder sind stärker dokumentarisch; das macht es für Singhs neueres Oeuvre ungewöhnlich. Wir sehen geschäftiges Treiben von Menschen, Tieren und Verkehr. Dazwischen wieder vertrautere, ruhige Momente. Der Begleiter Singhs wird auf der ersten Seite als Rückenfigur eingeführt (Abb. 32). Er scheint bei einer Tour durch die Stadt einen Innenhof entdeckt zu haben, innezuhalten und ein paar Momente der Ruhe zu genießen. Ein anderes Mal sehen wir ihn beim Posieren in einem Fotostudio, beim Betrachten einer Ziege und an einem Flussufer.³⁵⁴

Devigarh wirkt im Vergleich dazu sehr reduziert, hell und klar. Es besteht aus siebzehn Bildern (7 x 7 cm) mit Aufnahmen von Architekturdetails von Außenansichten und Innenräumen, niedrigen Horizonten und menschenleeren Landschaften. Singh konzentriert sich besonders auf sich wiederholende Details und Formen, von Landschaft, Architektur und Interieur. Das letzte Bild ist besonders aufschlussreich. Durch einen Deckenspiegel sehen wir die Fotografin und ihren Begleiter an einem gedeckten Tisch (Abb. 33). Er blickt nach oben, sitzt auf einem Stuhl. Singh scheint zu stehen und fotografiert, die Kamera nach oben gerichtet, den Deckenspiegel. Wenn man zurückblättert, so fallen Bilder auf, die auf die Gemeinsamkeit von zwei Personen verweisen: ein gedeckter Tisch für zwei Personen, ein Innenraum mit zwei gegenüberliegenden Liegesofas und zwei Tischen, ein unbenutztes Doppelbett. Es beruht alles auf dem Prinzip der Wiederholung und Symmetrie. Auffällig ist zudem die

³⁵² Manche der Bilder sind auch in Singh 2003a zu finden. Dort sind sie mit „Allahabad 2000“ datiert. Vgl. Singh 2003a. Wenn die Büchlein jeweils Erinnerungen *einer* Reise zusammenfassen, so kann man dadurch (durch die dort erwähnte Datierung) auf das Entstehungsdatum der Fotografien des Büchleins um 2000 schließen.

³⁵³ Ebenfalls in Singh 2003a zu finden. Vgl. Singh 2003a. Dort ist sie mit „Bombay 2000“ datiert. Es ist davon auszugehen, dass die Fotografien in *Bombay* in Singh 2007b wohl um 2000 zu datieren sind.

³⁵⁴ Dayanita Singh hat im Interview 2008 verraten, dass es sich um zwei Begleiter gehandelt hat, nämlich um den Verleger Gerhard Steidl und um Günter Grass. Vgl. Interview mit Dayanita Singh 2008, S. 161-162.

Helligkeit der Bilder. Das Büchlein erzählt von Zweisamkeit sowie von Einsamkeit. Ein ungewöhnliches Bild ist das der Fotografin, die selbst mit ihrem Begleiter im Bild erscheint. Insgesamt ist Singh sogar zweimal zu „sehen“. Einmal als schwarze Silhouette beim Fotografieren, ihr Körper spiegelt sich in einem Glas als flüchtiges Bild zwischen Architektur und gespiegelter Architektur. Ein weiteres Mal sehen wir sie mit ihrem Begleiter durch den Deckenspiegel. Das Büchlein steht formal ganz in der Tradition des indexikalischen Gedankens, ebenso wie *Padmanabhapuram*.

Padmanabhapuram besteht aus sechzehn Bildern (7 x 7 cm). Singh fokussiert drei verschiedene Sujets: Modelle einer ethnographischen Sammlung, das Meer und den Innenraum. Charakteristisch für Singh ist die Konzentration aufs Detail. Sie inszeniert also nicht die Sammlung an sich, sondern die Modelle, die wie Gefangene in den Schaukästen ein unheimliches Gefühl beim Betrachter hervorrufen. Das Bild mit dem Skelett, das ebenso wie die ethnologischen Modelle in einem Schaukasten „gefangen“ ist, folgt auf die Bilder mit den Modellen (Abb. 34). Das Skelett, als Symbol für die Vergänglichkeit, scheint das unvermeidliche Schicksal der „menschlichen“ Modelle zu sein.

Das Meer wird in verschiedenen Graden seiner Intensität und in verschiedenen Lichtsituationen thematisiert.

Die Innenräume sind verlassen. Sie beinhalten weder Möbel noch Menschen. Alle Räume zeigen verschiedene Arten von Ausgängen: als Spiegelung im Wasser, als verschlossene Türe, als Ausblick ins Freie oder in einen anderen Raum. Die Ausgänge sind sichtbar, scheinen aber unerreichbar oder unüberwindbar. Das Büchlein vermittelt eine bedrückende Stimmung des Gefangenseins, das durch verschiedene Sujets Ausdruck findet.

Varanasi besteht aus vierzehn Bildern in zwei verschiedenen Maßen (ca. 7 x 9 cm, ca. 7 x 5,5 cm). Es handelt sich um Bilder junger Mädchen, die sich entweder in eingegrenzten Bereichen im Freien oder in Innenräumen befinden. Es handelt sich ausschließlich um Mädchen und Frauen. Deren Tätigkeiten umfassen Spielen, Lernen und Beten. Die Bilder im Freien situieren die Mädchen auf Terrassen, Balkonen und Innenhöfen, die deutlich durch Geländer und Ballustraden von der Außenwelt abgegrenzt sind. Der Blick nach draußen ist jedoch gewährt; wir sehen Gewässer, Boote und vereinzelt Menschen. Die Konzentration liegt jedoch auf dem Ort, an dem sich die Mädchen befinden – innerhalb des Gebäudes. Die Mädchen überschreiten die Grenzen nicht. Körper, Blicke und Kontakte wenden sich von außen in Richtung Innenraum ab.

Nur einmal wird die Grenze überschritten. Ein Bild zeigt ein Mädchen, wie es in die Höhe springt, scheinbar um über die Grenze des Geländers nach außen zu blicken (Abb. 35). Es ist jedoch nur ein Blick nach Außen, ohne die Intention, die Grenze tatsächlich zu überschreiten.³⁵⁵

Zusammenfassend kann man sagen, dass *Sent a Letter* eine alternative Form des Konzeptes des „Reisetagebuchs“ darstellt. Es handelt sich nicht um Beschreibungen der Orte, sondern um Erlebnisse und Erinnerungen, kleine Notizen, die besondere Momente auf Reisen Revue passieren lassen. Aveek Sen bezeichnet die Büchlein als „Archive von Fiktionen“ und nicht als konkrete Lokalisierungen.³⁵⁶

Da sich manche Fotografien in anderen Publikationen befinden, lassen sich Datierungen teilweise rekonstruieren. Die Entstehung der Fotografien reicht bis mindestens 1998 zurück. Das Büchlein *Varanasi* zeigt das Anandamayi Ashram in Varanasi, das Singh 1998 fotografiert hat.³⁵⁷ *Devigarh* hingegen steht ganz im Zeichen des indexikalischen Gedanken und ist daher nach 2002 entstanden (Singh beginnt 2000 mit den *Empty Spaces* und geht dann immer mehr ins Detail).

Die sieben Büchlein sind Miniaturformen von bereits präsentierten Ausstellungen Singhs, weshalb sie stilistisch und formalistisch sehr unterschiedlich sind. Das stört das Gesamtkonzept, eine Sammlung von „Reistagebüchern“, aber nicht. Manche Bilder sind stärker dokumentarisch, andere wiederum stärker indexikalisch. Die volle Auswertung der einzelnen Büchlein würde aber den Umfang des Kapitels übersteigen und muss daher offen bleiben.

Worauf an dieser Stelle auch nicht weiter eingegangen werden kann ist das System des *Sequenzierens* der Bilder. Es handelt sich um ein interessantes Zusammenspiel aus Bild und leeren Seiten, das wiederum einen tieferen Einblick in die Lesart der einzelnen Büchlein und auch in das Gesamtkonstrukt gibt. Es kommen immer wieder leere Seiten zwischen den Bildern vor, die die Bilder in Beziehungen zueinander setzen oder voneinander „abgrenzen“. Da Singh die Bilder wie Notizen behandelt, ist sicher auch die leere Seite als Bestandteil des Gesamtkonzeptes lesbar.

³⁵⁵ Es handelt sich hierbei um die 1998 im Anandamayi Ashram in Varanasi entstandene Fotoserie „I am as I am“. Das Ashram liegt am Ufer des Ganges. Ab dem Alter von sechs Jahren können die Mädchen dem Ashram beitreten, mit achtzehn Jahren steht es ihnen frei, zu gehen oder zu bleiben. Dieses Ashram ist eine außergewöhnliche Ausnahme, da es sich um ein Ashram für Mädchen handelt, wobei ein Ashram üblicherweise männlichen Gurus vorbehalten ist. Vgl. Khilnani 2001, S. 184-185.

³⁵⁶ Vgl. Sen 2010a.

³⁵⁷ Vgl. Khilnani 2001, S. 184-185.

Ein wichtiges Thema ist die Form der Veröffentlichung und Verbreitung von Singhs Arbeiten. Die Publikationen bewertet Singh als eigenständige Arbeiten, sogar als Ausstellungen. So stellte Singh *Sent a Letter* beispielsweise in einem Juweliergeschäft in Kalkutta aus.³⁵⁸ Die Präsentation entspricht keiner konventionellen Ausstellungssituation. Es wird so ein breiteres Publikum erreicht und praktisch jeder beliebige Ort könnte zum Ausstellungsort werden.

“So I don’t need that gallery space anymore. And because photography is becoming so expensive, I thought this is a great way for a young person to have seven exhibitions. It’s really like challenging the art market. They are just being published by Steidl. You get it everywhere, it’s mass produced, it’s not a limited edition. It’s being made at cost for him and for me because we both love the idea of getting away from the big book.”³⁵⁹

4.3. Ausblick – Licht als Farbe

Eine entscheidende Wende in Dayanita Singhs Oeuvre ist die Verwendung von Farbe ab ca. 2006.³⁶⁰ 2008 erscheint die erste Publikation mit Farbfotografien, *Blue Book* (Steidl 2008). Dayanita Singhs bisheriges Oeuvre besteht bis zu diesem Zeitpunkt konsequent aus Schwarz-Weiß Fotografien.

Mit einem kurzen Ausblick auf die Verwendung von Farbfotografie bei Dayanita Singh, möchte ich die vorliegende Arbeit abschließen. Die Farbfotografie bei Singh stellt eine drastische Wende in ihrem Oeuvre dar. Eine meiner Ansicht nach notwendige ausführlichere Betrachtung dieses neuen Aspekts in ihrer Arbeit, würde jedoch den Umfang der vorliegenden Arbeit überschreiten und muss daher offen bleiben.

Ein Ausblick auf Singhs aktuelles fotografisches Werk in Farbe ist besonders hinsichtlich der Rückkehr der Fotografin zum Außenraum erwähnenswert. Die „neue“ Betrachtung des Außenraums Singhs in der Farbfotografie ist gerade dann interessant, wenn man berücksichtigt, dass sich Singh seit den *Family Portraits* verstärkt dem Innenraum gewidmet hat.

³⁵⁸ Vgl. Interview mit Dayanita Singh 2008, S. 169-170.

³⁵⁹ Zit.n. Interview mit Dayanita Singh 2008, S. 154.

³⁶⁰ Singh erwähnt, dass zwei Jahre nach ihrem ersten Experiment mit Farbfilm ihre Publikation *Blue Book* (Steidl 2008) herausgegeben wurde. Daher die Folgerung, dass Singh ab ca. 2006 mit Farbe fotografierte. Vgl. Nair 2009.

“I tried it and found a blue cast on my contact sheets. I was using daylight film and after sunset the colour temperature changes and for a few minutes the film gets this exaggerated blue tone. I was very drawn to it, to its references, to its melancholy, to its coldness and once again to absence. And the fact that it was a limitation of daylight film was important to me. I knew this was the first step to getting away from colour as it is seen in photography. I continued and two years later have the blue book.”³⁶¹

Dieses Zitat ist sehr aussagekräftig im Hinblick auf die Frage nach der Originalität in Dayanita Singhs Oeuvre. Die Fotografin versucht ganz bewusst, neue innovative Aspekte in die Fotografie einzuarbeiten, der Begrenztheit des Realismus in der Fotografie versucht sie auf verschiedenen Ebenen entgegenzutreten.³⁶²

Singhs erstes Projekt in Farbe ist *Blue Book* (Steidl 2008), eine Serie von Industrielandschaften in verschiedenen Blautönen, die sich durch die Tageszeit zum Zeitpunkt der Entstehung der Fotografien und die Verwendung von Farbfilm ohne das nötige Tageslicht ergeben. Die Publikation *Blue Book* ist eine Sammlung von dreiundzwanzig herausnehmbaren Postkarten (ca. 10 x 15 cm). Es ist ein Spiel mit dem Respekt vor dem „Kunstwerk“, man wagt es kaum, die Postkarten tatsächlich als solche zu verwenden, da sich die Publikation dann auflöst.

Die Beschäftigung mit Licht und Farbe führt Singh mit dem Projekt *Dream Villa*, einer Serie von Nachtlandschaften, weiter fort. Das Projekt *Dream Villa* beginnt 2007 in Goa.³⁶³ Licht und Farbe interessieren Singh interessanterweise vor allem bei Nacht. Dabei ist es vor allem das künstliche Licht von Scheinwerfern, Laternen und Ähnlichem, das sie in den Nachtlandschaften vorfindet und thematisiert. Durch das Kunstlicht ergeben sich in Verbindung mit dem für Tageslicht vorgesehenen Farbfilm spektakuläre Farbsituationen. Nächtliche Lichtquellen – natürliche und künstliche – werden einander gegenübergestellt und anhand dessen Illusion und Wirklichkeit hinterfragt. Die Farbigkeit der sonst vertrauten alltäglichen Objekte, Landschaften und Personen, ist durch den entstehenden Farbeffekt abstrahiert.

Das Format von *Dream Villa* (Steidl 2010) ist wiederum neuartig im Vergleich zu Singhs bisherigen Publikationen. Das hochformatige, dunkelblaue Hardcover nimmt die nächtliche Stimmung vorweg, die sich durch das Fotobuch zieht. Faltet man das Buch

³⁶¹ Zit.n. Nair 2009.

³⁶² Vgl. dazu auch Interview mit Dayanita Singh 2008, S. 150-151: Eine Voraussetzung für Dayanita Singh für die Verwendung von Farbfotografie war die Entwicklung einer eigenen fotografischen Sprache in Farbe, ohne sich in eine Tradition einzureihen.

³⁶³ Vgl. Dyer 2008.

auf, so wird aus dem Rechteck des Buchformats ein Quadrat. Die neunundfünfzig hochglänzenden quadratischen Bilder, die jeweils über zwei Seiten verlaufen, ergeben erst durch das Aufschlagen des Buches ihr vollständiges Format. Die Seiten sind ohne Unterbrechung beidseitig bedruckt.

Die Fotografie als Abbildung der Wirklichkeit wird bei Dayanita Singh zum Medium der Visualisierung des Nicht-Sichtbaren. Allerdings entfernt sie sich offensichtlich vom Konzept des *Indexikalischen* im Sinne der vorangehenden Arbeiten und wendet sich verstärkt der Erforschung des Lichts als Farbe zu. Aweek Sen hebt in seinem Vortrag beim Symposium zur Ausstellung *Where Three Dreams Cross. 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh* in Winterthur 2010, vor allem die Verwendung Singhs von Licht als Farbe hervor. Sen spricht von der Abwendung Singhs vom Innenraum hin zur Außenwelt der Nachtlandschaft, die für ihn deutlicher auf innere Welten verweist, als bisherige Werke.³⁶⁴ Sabeena Gadihoke bezeichnet *Dream Villa* als „neuen, nicht materiellen Weg in den öffentlichen Raum“ und meint damit, dass die Bilder „[...] dem Betrachter [erlauben], die „reale“ äußere Welt mit einer Welt der Gefühle, der Träume und der Fantasie zu verbinden.“³⁶⁵

An dieser Stelle ist daran zu erinnern, dass Gadihoke von einer Sackgasse des Realismus in der dokumentarischen Fotografie spricht. Um diese zu überwinden, ist eine Neuinterpretation des Realismus notwendig. In der zeitgenössischen indischen Fotografie ist eine Thematisierung der Außenwelt durch die Darstellung des Innen(räumes), unter Einbeziehung verschiedener künstlerischer Medien, zu beobachten.³⁶⁶

Die Verwendung von Farbe markiert ein neues Kapitel in Singhs Oeuvre mit neuen Motivationen. Der Darstellung des Öffentlichen trat sie in ihren *Family Portraits* mit der Sicht auf den Innenraum gegenüber. Die neuen Entwicklungen in der Farbfotografie deuten nun den umgekehrten Weg, nämlich auf die Thematisierung des Inneren durch

³⁶⁴ Vgl. Sen 2010a.

³⁶⁵ Vgl. Gadihoke 2010a, S. 315.

³⁶⁶ Vgl. Gadihoke 2010a, S. 315. Unter diesem Aspekt ist es besonders interessant, dass Dayanita Singh in der Ausstellung *Where Three Dreams Cross. 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh* in Winterthur 2010, achtunddreißig Bilder aus der Serie *Dream Villa* nicht als Fotografien ausgestellt hat, sondern als Diaprojektion mit Sound, den man über Kopfhörer hören konnte. Die Ausstellung ihrer Fotografie als Multimedia-Installation deutet ebenfalls auf ein neues Kapitel in Singhs künstlerischem Schaffen hin und sollte in ihrer zukünftigen Ausstellungstätigkeit näher beobachtet werden.

den Außenraum, hin. Allerdings ist es nicht ein physischer Innenraum, auf den Singh verweist, sondern eine innere Gefühlswelt.

Wie kommt es nun – um auf die, am Beginn des Kapitels gestellte Frage zurückzukommen – dazu, dass sich eine Fotografin als Buchmacherin bezeichnet?

Diese Selbstpositionierung scheint meiner Ansicht nach nicht vom Kunstkontext abzuweichen. Singh hat sich die Buchform so angeeignet, dass die Fotografie und das Format eine innovative Symbiose eingehen und je nach Konzept aufeinander abgestimmt werden. Wie der Ausblick erahnen lässt, wird sich Singhs Tätigkeit als Fotografin auch weiterhin in Form des Kunstbuches präsentieren. Die Buchproduktion bezeichnet ihren individuellen, unabhängigen Zugang zu Präsentation, Ausstellung und Vermarktung ihres Oeuvres.

Conclusio

Für die Beantwortung der Frage, ob „Dayanita Singh in der Tradition der indischen Fotografie“ zu verorten ist, musste zuerst geklärt werden, was die „Tradition der indischen Fotografie“ ist, beziehungsweise, ob es in der indischen Fotografie eine Tradition gibt.

Singhs Heranziehen des Genres des Familienporträts zur Darstellung der indischen Mittel- und Oberschicht Anfang der 1990er Jahre gab den Anlass, einen Blick zurück – auf den Beginn der Fotografie in Indien – zu werfen und mögliche Anknüpfungspunkte zu finden, um ihre Arbeiten einordnen zu können.

Kapitel 1 hat einen Rückblick auf die Anfänge der Fotografie in Indien ab 1840, unter Berücksichtigung der Entwicklungen der Fotografie in den Bereichen der nichtamtlichen, kommerziellen und amtlichen Fotografie gegeben. Die Betrachtung der Verwendung der Fotografie im kommerziellen Bereich, im Fotostudio ab 1860, wo sie sich sowohl als subversives, als auch bestätigendes Medium der Identität einer aufkommenden indischen Mittel- und Oberschicht etablierte, war besonders im Hinblick auf den Rückgriff Dayanita Singhs auf die Familienfotografie in den *Family Portraits* essentiell.

Eine große Bedeutung wurde dabei dem stark inszenierten und performativen Charakter ihrer Fotografien zugerechnet, der sich deutlich von ihren stilistischen Eigenheiten in ihren Anfängen als Fotojournalistin unterscheidet und somit auf eine künstlerische Weiterentwicklung hinweist.

Die Abkehr vom Fotojournalismus Anfang der 1990er Jahre eröffnete die Frage, wie Singh formalistische und stilistische Eigenheiten, die sie als Fotojournalistin entwickelt hatte, weiterführen würde. Zentrum der Betrachtung war dabei der im Wesen der Dokumentarfotografie liegende Realismus.

Durch ihre Ausbildung als Fotojournalistin und Dokumentarfotografin ergab sich ein Rückblick auf die Geschichte des Fotojournalismus in Indien in Kapitel 1. Eine zweite große Sparte der Fotografie als Berufszweig neben der Studiofotografie, waren ab Anfang des 20. Jahrhunderts zunehmend auch die Pressefotografie und der Fotojournalismus, welche, bedingt durch deren Wahrheitsanspruch, eine

dokumentarische Form des Realismus verfolgten; ganz im Gegensatz zur Studiofotografie, deren inszenierter, performativer Charakter ebenfalls in deren „Kunstwollen“ liegt. Das Konzept der unabhängigen Fotografie gab es in Indien lange Zeit nicht und so blieben die beiden – in Indien bis in die 1960er/1970er Jahre vorherrschenden – Berufssparten der Fotografie jene der Studio- sowie der Pressefotografie.

Ab den 1960er und 1970er Jahren waren es zunehmend die Kriege und Katastrophen, welche die Berichterstattung prägten, wobei eine Tendenz einiger Dokumentarfotografen in Richtung eigenständige Projekte spürbar wurde. Diese arbeiteten zunehmend für internationale Magazine und Fotobände, wobei sich die Themen am westlichen Markt orientierten. In dieser Zeit verortet Gadihoke eine formalistische Wende mancher Dokumentarfotografen und Dokumentarfotografinnen hin zum *Poetischen Realismus*, den in den 1980er Jahren manche Fotografen und Fotografinnen wiederum neu interpretierten, darunter auch Dayanita Singh.³⁶⁷

Nachdem die historische Tradition der Familienfotografie in der Studiofotografie und der *Domestic Photography* verortet und der performative Charakter dieses Genres geklärt wurde, stellte sich dennoch die Frage, warum Dayanita Singh in ihrem ersten unabhängigen Werk gerade auf die Studiofotografie zurückgriff, die ihrem Wesen nach in drastischem Gegensatz zum Dokumentarischen steht. Die Vermutung lag nahe, dass es sich um ein bewusstes Distanzieren vom Fotojournalismus handelte, indem Dayanita Singh durch die starke Konstruiertheit und den performativen Charakter des „Kunstgriffs Studiofotografie“ den Wahrheitsanspruch der Fotografie an seiner empfindlichsten Stelle traf: in der Pose.

Darauf aufbauend wurde ihre Entwicklung als Fotografin anhand der auf die *Family Portraits* folgenden Arbeiten (ausgehend von den *Empty Spaces*) untersucht, wobei sich zeigte, dass Singh, ausgehend von ihrem Realitätsbegriff in der Fotografie, den Realismus beibehielt, aber völlig neu interpretierte. Die Thematisierung des *Indexikalischen*, das auch im Wesen der Fotografie selbst liegt, wurde als ein gemeinsamer „Gedanke“ in der postmodernen Kunst verortet und konnte auch bei

³⁶⁷ Vgl. Gadihoke 2010a, S. 306-308.

anderen Fotografen und Fotografinnen beobachtet werden. Dem zu Grunde liegt eine Neuinterpretation des Realismus in der Fotografie.

Ein weiterer Schwerpunkt der vorliegenden Diplomarbeit ist das Thema der Archivierung. Ausgehend von einem historischen Überblick über das fotografische Erbe seit den Anfängen der Fotografie in Indien 1840 und den Meinungen verschiedener Experten wie Pramod Kumar, Sunil Gupta und Malavika Karlekar wurde festgestellt, dass gerade die Archivierung historischen Materials indischer Fotografen und Fotografinnen für eine vollständige Geschichtsschreibung der Fotografie in Indien noch aufgearbeitet werden muss und zudem ein aktuelles Thema in der Forschung der Fotografiegeschichte Indiens darstellt. Die Thematisierung der Archivierung erfolgt auch von Seiten zeitgenössischer indischer Fotografen und Fotografinnen, darunter auch Dayanita Singh, welche die Bedeutung fotografischer Archive einerseits im Hinblick auf die Geschichtsschreibung einer Fotografiegeschichte Indiens und andererseits als Referenz für die zeitgenössische Fotografie als unumgänglich erachten. In der Buchproduktion Singhs, die einen wichtigen Bestandteil ihres Oeuvres darstellt, spiegelt sich dieser archivarische Gedanke wider. Darüber hinaus ist durch die Gleichberechtigung des Kunstbuches als „Kunstwerk“ eine selbstbestimmte und – kontrollierte Unabhängigkeit vom Kunstmarkt und dem (inter)nationalen Kunstgeschehen entstanden. Die innovativen Formate machen ihre Arbeiten über den Fotografiediskurs hinausgehend, auf mehreren Ebenen zugänglich.

Abschließend lässt sich die Frage, ob „Dayanita Singh in der Tradition der indischen Fotografie“ steht, am besten im Sinne der Frage nach der Erfüllung der von Ranjit Hoskote genannten Herausforderung an eine zeitgenössische Kunstproduktion in Indien, die sich im internationalen Wettbewerb befindet, beantworten.³⁶⁸

Ranjit Hoskote stellt den von ihm benannten *individualistischen Regionalismus* als „Imperativ“ für eine zeitgenössische Kunstproduktion auf und meint damit „eine Kunst zu machen, die mit der größeren Welt in Verbindung bleibt und zugleich die Form- und Kontextprobleme ihres unmittelbaren Produktionsumfeldes reflektiert“³⁶⁹. In diesem Sinne möchte ich Hoskotes Bemerkung für die Beantwortung der vorliegenden

³⁶⁸ Ranjit Hoskote spricht hier von der Kunst der 1990er Jahre. Die Ausführungen Hoskotes sind deshalb relevant für die Abschlussbetrachtung, da er in diesen von einem Verhältnis der nationalen Kunst in Indien zur internationalen Kunst spricht. Vgl. Hoskote 2002, S. 35-36.

³⁶⁹ Hoskote 2002, S. 36.

Fragestellung leicht umformulieren und auf Dayanita Singhs künstlerisches Schaffen in der Form beziehen, dass sich Dayanita Singh natürlich in einer Tradition befindet, die sich auf ihr unmittelbares Produktionsumfeld, nämlich die Fotografie in Indien, zurückführen lässt. Was zudem nicht außer Acht gelassen werden sollte ist, dass Dayanita Singh in New York studiert hat und sich des Weiteren bewusst von der zeitgenössischen indischen Fotografie abgrenzt.³⁷⁰ An dieser Stelle möchte ich das, die Einleitung abschließende, Zitat Dayanita Singhs in Erinnerung rufen.

“[...], I’m not saying that I’m not Indian, sure I’m Indian and of course my references are so much from Indian classical music from the films of Satyajit Ray and Guru Dutt. In the exhibition I had in Calcutta just now it was so clear to see in the pictures of the ‘Ladies of Calcutta’ the influence of cinema on them in the pose that they made and on me in the image that I made. So I’m not denying that, but I just am not interested in that debate. I’m more interested in, say, the idea of loss, which could be death or daily loss. To me, that is not a particularly Indian idea, that’s a universal idea.”³⁷¹ (Dayanita Singh 2008)

Einleitend wurde festgestellt, dass Dayanita Singhs Oeuvre bisher keiner ausführlichen kritischen theoretischen Betrachtung unterzogen wurde. Wie in der vorliegenden Diplomarbeit „Dayanita Singh in der Tradition der indischen Fotografie“ gezeigt werden sollte, ist für die Beurteilung ihres Oeuvres ein Blick auf zugrundeliegende Traditionen im Werk Dayanita Singhs unumgänglich. Erst die Verortung Dayanita Singhs innerhalb (inter)nationaler Traditionen ermöglicht eine kritische Auseinandersetzung mit ihrem Oeuvre und dessen Originalität.

³⁷⁰ Vgl. Interview mit Dayanita Singh 2008, S. 158, 170.

³⁷¹ Zit.n. Interview mit Dayanita Singh 2008, S. 152.

Bibliografie

- Adajania 2003. Nancy Adajania, "Poised at Thresholds", in: *Art India*, vol. 8, Issue 1, 2003, S. 90-93
- Ananth 2008a. Deepak Ananth, "Passages", in: *Dayanita Singh/Raghubir Singh. The Home and the World. La Maison et le Monde* (Ausst. Kat., Hermès Store, NYC/Paris/Berlin 2008), Göttingen 2008
- 2008b. Deepak Ananth, "The gaze of the Amateur", in: Vivan Sundaram/Devika Daulet-Singh (Hg.), *Umrao Singh Sher-Gil. His Misery and His Manuscript*, Neu Delhi 2008, S. 223-236
- Ausst. Kat. International Center of Photography 1982. Judith M. Gutman, *Through Indian Eyes: 19th and Early 20th Century Photography from India* (Ausst. Kat., International Center of Photography, New York 1982), New York 1982
- Ausst. Kat. Kunsthalle Wien 2002. Gerald Matt/Angelika Fitz/Michael Wörgötter (Hg.), *Kapital & Karma. Aktuelle Positionen Indischer Kunst* (Ausst. Kat., Kunsthalle Wien, Wien 2002), Wien 2002
- Ausst. Kat. Canadian Centre for Architecture/Yale Center for British Art 2003. Maria Antonella Pelizzari (Hg.), *Traces of India. Photography, Architecture, and the Politics of Representation, 1850-1900* (Ausst. Kat., Canadian Centre for Architecture, Montréal 2003/Yale Center for British Art, New Haven 2003/2004), Montréal 2003
- Ausst. Kat. Arthur M. Sackler Gallery/Freer Gallery of Art 2006. Vidya Dehejia (Hg.), *India Through the Lens. Photography 1840-1911* (Ausst. Kat., Arthur M. Sackler Gallery, Washington D.C./Freer Gallery of Art, Washington D.C. 2000/2001), Ahmedabad/San Rafael 2006
- Ausst. Kat. India International Centre 2006. Malavika Karlekar (Hg.), *Visualizing Indian Women 1875-1947* (Ausst. Kat., India International Centre, Neu Delhi 2001), Neu Delhi 2006
- Ausst. Kat. Haus der Kunst/Tate Modern 2007. *Amrita Sher-Gil. An Indian Artist Family of the Twentieth Century* (Ausst. Kat., Haus der Kunst, München 2006/2007/Tate Modern, London 2007), München 2007
- Ausst. Kat. Kunstmuseum Bern 2007. Kunstmuseum Bern (Hg.), *Horn Please. Erzählen in der zeitgenössischen indischen Kunst* (Ausst. Kat., Kunstmuseum Bern, Bern 2007/2008), Ostfildern 2007

- Ausst. Kat. Bodhi Art 2008. *Outside In, 70s & 80s, A Tale of 3 Cities. Pablo Bartholomew* (Ausst. Kat., Bodhi Art, New York 2008), Hyderabad 2008
- Ausst. Kat. Hermès Store 2008. *Dayanita Singh/Raghubir Singh. The Home and the World. La Maison et le Monde* (Ausst. Kat., Hermès Store, NYC/Paris/Berlin 2008), Göttingen 2008
- Ausst. Kat. Serpentine Gallery/Astrup Fearnley Museum of Modern Art 2009. Katleen Madden (Hg.), *Indian Highway* (Ausst. Kat., Serpentine Gallery, London 2008/2009/Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo 2009), London 2009
- Ausst. Kat. Sepia/Photoink/Chatterjee 2009. Pablo Bartholomew/Devika Daulet-Singh (Hg.), *Richard Bartholomew. A Critic's Eye*, (Ausst. Kat., Sepia Gallery, New York 2008/Photoink Gallery, Delhi 2009/Chatterjee and Lal, Mumbai 2010), New York 2009
- Ausst. Kat. Whitechapel Gallery/Fotomuseum Winterthur 2010. Kirsty Ogg (Hg.) *Where Three Dreams Cross. 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh.* (Ausst. Kat., Whitechapel Gallery, London 2010/Fotomuseum Winterthur, Winterthur 2010), Göttingen 2010
- Barthes 1989. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 1989
- Baruch 2006a. Gertrude Baruch, „In Platos Höhle“, in: Susan Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt am Main, 2006, S. 9-30
- 2006b. Gertrude Baruch, „Objekte der Melancholie“, in: Susan Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt am Main, 2006, S. 53-83
- Benjamin 1963. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1963
- 1982. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Erster Band, Frankfurt am Main 1982
- Brauchitsch, von 2002. Boris von Brauchitsch, *Kleine Geschichte der Fotografie*, Stuttgart 2002
- Das 2008. Sumrita Das, „Only Class I am Familiar With“, in: *The Telegraph Calcutta* 13.01.2008, (03.04.2010), URL: http://www.telegraphindia.com/1080113/jsp/calcutta/story_8773672.jsp
- Dehejia 2006. Vidya Dehejia, „Fixing a Shadow“, in: Vidya Dehejia (Hg.), *India Through the Lens. Photography 1840-1911* (Ausst. Kat., Arthur M. Sackler Gallery/Freer Gallery of Art, Washington D.C. 2000/2001), Ahmedabad/San Rafael 2006, S. 11-34

- Dyer 2007. Geoff Dyer, *The Ongoing Moment*, London 2007
- 2008. Geoff Dyer, “Dayanita Singh in conversation with Geoff Dyer”, Frith Street Gallery, London 05.12.2008, Videointerview (17.06.2010), URL:
http://www.frithstreetgallery.com/shows/view/dayanita_singh/
- Falconer 1995. John Falconer, *A Shifting Focus: Photography in India 1850-1900*, London 1995
- 2006. John Falconer, “A Passion for Documentation: Architecture and Ethnography“, in: Vidya Dehejia (Hg.), *India Through the Lens. Photography 1840-1911* (Ausst. Kat., Arthur M. Sackler Gallery/Freer Gallery of Art, Washington D.C. 2000/2001), Ahmedabad/San Rafael 2006, S. 69-118
- Fels/Pillai-Vetschera 2001. Eva Fels/Traude Pillai-Vetschera, „Hijras. Das ‚dritte Geschlecht‘ Indiens“, in: *FrauenSolidartität*, Heft Nr. 78 (4/2001), S. 18 f., (21.04.2010) URL: <http://eva.transgender.at/india/FrauSoli.htm>
- Fitz 2002. Angelika Fitz, „Kapital & Karma: Die Reisen der Wünsche und Waren“, in: Gerald Matt/Angelika Fitz/Michael Wörgötter (Hg.), *Kapital & Karma. Aktuelle Positionen Indischer Kunst* (Ausst. Kat., Kunsthalle Wien, Wien 2002), Wien 2002, S. 15-29
- Fitz/Wörgötter 2002. Angelika Fitz/Michael Wörgötter, „Globalisierung der Eliten“, Interview mit Arun Kumar, in: Gerald Matt/Angelika Fitz/Michael Wörgötter (Hg.), *Kapital & Karma. Aktuelle Positionen Indischer Kunst* (Ausst. Kat., Kunsthalle Wien, Wien 2002), Wien 2002, S. 83-94
- Gadihoke 2006. Sabeena Gadihoke, *India in Focus. Camera Chronicles of Homai Vyarawalla*, Neu Delhi 2006
- 2010a. Sabeena Gadihoke, „Reisen in innere und äußere Welten: Fotografie und öffentlicher Raum in Indien“, in: Kirsty Ogg (Hg.), *Where Three Dreams Cross. 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh*. (Ausst. Kat., Whitechapel Gallery, London 2010 /Fotomuseum Winterthur, Winterthur 2010), Göttingen 2010, S. 304-316
- 2010b. Sabeena Gadihoke, “Everyday Encounters – Press and Magazine Photography after Independence“, Vortrag zum Symposium *Where Three Dreams Cross. 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh*, Winterthur 2010 (28.07.2010), URL:
http://www.fotomuseum.ch/fileadmin/fmw/Podcasts/2010/W3DC/04_Sabeena_Gadihoke.mp3

- 2010c. Sabeena Gadihoke, “Everyday Encounters – Press and Magazine Photography after Independence“, Abstract zum Symposium *Where Three Dreams Cross. 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh*, Winterthur 2010
- Ghosh 2002. Shohini Ghosh, “The Sameness of the Queer“, in: *Biblio*, vol. VII, No. 5/6, Mai/Juni 2002
- Gray 2006. Michael Gray, “Shades of Sepia: Photographic Processes“, in: Vidya Dehejia (Hg.), *India Through the Lens. Photography 1840-1911* (Ausst. Kat., Arthur M. Sackler Gallery/Freer Gallery of Art, Washington D.C. 2000/2001), Ahmedabad/San Rafael 2006, S. 292-300
- Gupta/Singh 2010. Sunil Gupta/ Radhika Singh, “Intimate Geographies: In Search of the Local“, in: Kirsty Ogg (Hg.), *Where Three Dreams Cross. 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh*. (Ausst. Kat., Whitechapel Gallery, London 2010/Fotomuseum Winterthur, Winterthur 2010), Göttingen 2010, S. 278-281
- Harris 2006. David Harris, “Topography and Memory: Felice Beato’s Photographs of India, 1858-1859“, in: Vidya Dehejia (Hg.), *India Through the Lens. Photography 1840-1911* (Ausst. Kat. Arthur M. Sackler Gallery/Freer Gallery of Art, Washington D.C. 2000/2001), Ahmedabad/San Rafael 2006, S. 119-148
- Hoskote 2002. Ranjit Hoskote, „Im Wandel: Überlegungen zur zeitgenössischen indischen Kunst“, in: Gerald Matt/Angelika Fitz/Michael Wörgötter (Hg.), *Kapital & Karma. Aktuelle Positionen Indischer Kunst* (Ausst. Kat., Kunsthalle Wien, Wien 2002), Wien 2002, S. 31-46
- Intersex Initiative o. J. Intersex Initiative, “Intersex FAQ (Frequently Asked Questions)“, o. J. (21.04.2010), URL: <http://www.ipdx.org/articles/intersex-faq.html>
- Isabella Stuart Gardner Museum o. J. Isabella Stuart Gardner Museum, “Chairs. Dayanita Singh, Artist-in-Residence, February 11 – May 8 2005“, o. J. (14.06. 2010), URL: http://www.gardnermuseum.org/2005_exhibitions/chairs_ex.asp
- Kapur 2010. Geeta Kapur, „Familienerzählungen und ihre zufällige Auflösung“, in: Kirsty Ogg (Hg.), *Where Three Dreams Cross. 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh*. (Ausst. Kat., Whitechapel Gallery, London 2010/Fotomuseum Winterthur, Winterthur 2010), Göttingen 2010, S. 317-337

- Karlekar 2005. Malavika Karlekar, *Re-visioning the Past. Early Photography in Bengal 1875-1915*, Neu Delhi 2005
- Keller 2002. Walter Keller, „Dayanita Singh“, in: Gerald Matt/Angelika Fitz/Michael Wörgötter (Hg.), *Kapital & Karma. Aktuelle Positionen Indischer Kunst* (Ausst. Kat., Kunsthalle Wien, Wien 2002), Wien 2002, S. 196-200
- Khilnani 2001. Sunil Khilnani, “The Women’s Ashram”, in: *GRANTA* 73, Spring 2001, S. 183-206
- Kobath 2007. Peter A. Kobath, „Ein Körperteilchen bestimmt noch nicht die Geschlechtlichkeit“, Interview mit Eva Fels, in *CliniCum. Das Magazin für die Führungskräfte im Krankenhaus*, 11/2007, S. 54-56, (25.04.2010), URL: <http://eva.transgender.at/press.html>
- Krauss 2000. Rosalind E. Krauss, *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne* (=Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, 2), Amsterdam/Dresden 2000
- Kumar 2010a. Pramod Kumar, “Grandeess of the Realm - Photographic Portraits in Princely India, 1840s-1947“, Vortrag zum Symposium *Where Three Dreams Cross. 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh*, Winterthur 2010 (28.07.2010), URL: http://www.fotomuseum.ch/fileadmin/fmw/Podcasts/2010/W3DC/01_Pramod_Kumar_KG.mp3
- 2010b. Pramod Kumar, “Grandeess of the Realm - Photographic Portraits in Princely India, 1840s-1947“, Abstract zum Symposium *Where Three Dreams Cross. 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh*, Winterthur 2010
- Light 2000. Ken Light (Hg.), *Witness in Our Time: Working Lives of Documentary Photographers*, Washington/London 2000
- Matt/Gehrmann 2002. Gerald Matt/Lucas Gehrmann, „Vorwort“, in: Gerald Matt/Angelika Fitz/Michael Wörgötter (Hg.), *Kapital & Karma. Aktuelle Positionen Indischer Kunst* (Ausst. Kat., Kunsthalle Wien, Wien 2002), Wien 2002, S. 9-11
- Moore 1997a. Derry Moore, *Evening Ragas: A Photographer in India*, London 1997
- 1997b. Derry Moore, “The Photographer in India“, in: Derry Moore, *Evening Ragas: A Photographer in India*, London 1997, S. 17-22
- Nair 2009. Nandini Nair, “Reality in Dreams“, Interview mit Dayanita Singh, in: *Hindu*, 22.02.2009, (17.06.2010), URL: <http://www.hindu.com/mag/2009/02/22/stories/2009022250030200.htm>

- Pelizzari 2003. Maria Antonella Pelizzari, "From stone to Paper: Photographs of Architecture and the Traces of History", in: Maria Antonella Pelizzari (Hg.), *Traces of India. Photography, Architecture, and the Politics of Representation, 1850-1900* (Ausst. Kat., Canadian Centre for Architecture, Montréal 2003/Yale Center for British Art, New Haven 2003/2004) Montréal 2003, S. 20-59
- Pinney 1997. Christopher Pinney, *Camera Indica: The Social life of Indian Photographs*, London 1997
- 2008. Christopher Pinney, *The Coming of Photography in India*, London 2008
- 2010. Christopher Pinney, "Coming Out Better", in: Kirsty Ogg (Hg.), *Where Three Dreams Cross. 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh*. (Ausst. Kat., Whitechapel Gallery, London 2010/Fotomuseum Winterthur, Winterthur 2010), Göttingen 2010, S. 25-33
- Rothermund 2002. Dietmar Rothermund, *Geschichte Indiens: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 2002
- Sampson 2006a. Gary D. Sampson, "Photographer of the Picturesque: Samuel Bourne", in: Vidya Dehejia (Hg.), *India Through the Lens. Photography 1840-1911* (Ausst. Kat., Arthur M. Sackler Gallery/Freer Gallery of Art, Washington D.C. 2000/2001), Ahmedabad/San Rafael 2006, S. 163-197
- 2006b. Gary D. Sampson, "Lala Deen Dayal: Between Two Worlds", in: Vidya Dehejia (Hg.), *India Through the Lens. Photography 1840-1911* (Ausst. Kat., Arthur M. Sackler Gallery/Freer Gallery of Art, Washington D.C. 2000/2001), Ahmedabad/San Rafael 2006, S. 259-291
- Schmitz 2003. Britta Schmitz, "Home is a Place...", in: Dayanita Singh, *Privacy*, Göttingen 2003
- Sen 2008. Aweek Sen, "The eye in thought, the very rich moments of Dayanita Singh", in: *The Telegraph, Calcutta*, 16.10.2008, (17.06.2010), URL: http://www.telegraphindia.com/1081016/jsp/opinion/story_9971108.jsp
- 2010a. Aweek Sen, "Beyond Photography", Vortrag zum Symposium *Where Three Dreams Cross. 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh*, Winterthur 2010 (28.07.2010), URL: http://www.fotomuseum.ch/fileadmin/fmw/Podcasts/2010/W3DC/07_Aweek_Sen.mp3

- 2010b. Aweek Sen, “Between Blue Rocks“, Abstract zum Symposium *Where Three Dreams Cross. 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh*, Winterthur 2010
- Singh 1997. Dayanita Singh, “Mother India“, in: *GRANTA* 57, Spring 1997, New York, S. 221-234
- 2000. Dayanita Singh, “A Truer India“, in: Ken Light (Hg.), *Witness in Our Time: Working Lives of Documentary Photographers*, Washington/London 2000, S. 148-152
- 2001a. Dayanita Singh, *Myself Mona Ahmed*, Zürich/Berlin/New York 2001
- 2001b. Dayanita Singh, “The Women’s Ashram“, in: *GRANTA* 73, Spring 2001, S. 183-206
- 2003a. Dayanita Singh, *Privacy*, Göttingen, 2003
- 2003b. Dayanita Singh, “A Photographer’s Daughter“, in: Dayanita Singh, *Privacy*, Göttingen 2003
- 2003c. Dayanita Singh, “Die Tochter einer Fotografin“(dt. Übersetzung Martin Jaeggi) , in: Dayanita Singh, *Privacy*, Göttingen 2003
- 2007a. Dayanita Singh, *Go Away Closer*, Göttingen 2007
- 2007b. Dayanita Singh, *Sent a Letter*, Göttingen 2007
- 2008. Dayanita Singh, *Blue Book*, Göttingen 2008
- 2010a. Dayanita Singh, *Dream Villa*, Göttingen 2010
- 2010b. Dayanita Singh, “Go Away Closer – My Book Story“, Vortrag zum Symposium *Where Three Dreams Cross. 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh*, Winterthur 2010 (28.07.2010), URL: http://www.fotomuseum.ch/fileadmin/fmw/Podcasts/2010/W3DC/03_Dayanita_Singh.mp3
- 2010c. Dayanita Singh, “Go Away Closer – My Book Story“, Abstract zum Symposium *Where Three Dreams Cross. 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh*, Winterthur 2010
- 2010d. Dayanita Singh, “Go Away Closer – My Book Story“, PDF-Dokument zum Vortrag *Where Three Dreams Cross. 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh*, Winterthur 2010 http://www.fotomuseum.ch/fileadmin/fmw/Podcasts/2010/W3DC/Dayanita_Singh.pdf
- Singh 2007. Nony Singh, “Nony and Nixi“, in: *GRANTA* 99, Autumn 2007, S. 191-212

- Sontag 2006. Susan Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt am Main, 2006
- Steidl o. J.a. Steidl, „Über Uns. Steidl“, o. J. (12.05.2010), URL:
<http://www.steidl.de/pages/de/ueber-uns/steidl.html>
- o. J.b. Steidl, “Sent a Letter”, o. J. (30.06.2010), URL:
<http://www.steidlville.com/books/553-Sent-a-Letter.html>
- Sundaram/Daulet-Singh 2008. Vivan Sundaram/ Devika Daulet-Singh (Hg.), *Umrao Singh Sher-Gil. His Misery and His Manuscript*, Neu Delhi 2008
- TransX o. J.a. TransX. Verein für TransGender Personen, „Trans-Was ? Ein (unvollständiger) TransGender-Leitfaden“, o. J. (21.04.2010), URL:
<http://www.transx.at/>
- o. J.b. TransX. Verein für TransGender Personen, „Gemeinsamer Vorschlag österreichischer Transgender-Initiativen zur Personenstandsänderung Transsexueller“, o. J. (21.04.2010), URL: <http://www.transx.at/>
- Willaume 2008. Alain Willaume, “Facing India”, in: Alain Willaume/Devika Daulet-Singh (Hg.) *India Now. New Visions in Photography*, London 2008, S. 13
- Willaume/Daulet-Singh 2008. Alain Willaume/Devika Daulet-Singh (Hg.), *India Now. New Visions in Photography*, London 2008
- World Health Organisation o. J. World Health Organisation, “International Classification of Diseases (ICD)”, o. J. (06.08.2010) URL:
<http://www.who.int/classifications/icd/en/>

Abbildungsnachweis

Abbildung 1: Dayanita Singh, “Marie, daughter of a sex worker, days before she too is put on the job, Kamathipura, Bombay”, Bombay um 1989. in: Light 2000. Ken Light (Hg.), *Witness in Our Time: Working Lives of Documentary Photographers*, Washington/London 2000, S. 149. © Dayanita Singh/Ken Light

Abbildung 2: Dayanita Singh, “Sitting in the jungle, I am complaining to Allah that the little joy I got in my life from Ayesha was also snatched away from me. 1999“, Delhi 1999, Silbergelatinedruck. in: Singh 2001a. Dayanita Singh, *Myself Mona Ahmed*, Zürich/Berlin/New York 2001, S. 4. © Dayanita Singh/Scalo Zürich/Berlin/New York

Abbildung 3: Dayanita Singh, “Shalu dances on Ayesha’s second birthday. 1991“, Delhi 1991, Silbergelatinedruck. in: Singh 2001a. Dayanita Singh, *Myself Mona Ahmed*, Zürich/Berlin/New York 2001, S. 35. © Dayanita Singh/Scalo Zürich/Berlin/New York

Abbildung 4: Dayanita Singh, “Those few moments of happiness that came only for a little while. 1992“, Delhi 1992, Silbergelatinedruck. in: Singh 2001a. Dayanita Singh, *Myself Mona Ahmed*, Zürich/Berlin/New York 2001, S. 57.

© Dayanita Singh/Scalo Zürich/Berlin/New York

Abbildung 5: Dayanita Singh, “I look like a sad Muslim woman after fighting with guru Chaman. We went on a visit to the graveyard to show Ayesha the ducks. 1996“, Delhi 1996, Silbergelatinedruck. in: Singh 2001a. Dayanita Singh, *Myself Mona Ahmed*, Zürich/Berlin/New York 2001, S. 87. © Dayanita Singh/Scalo Zürich/Berlin/New York

Abbildung 6: Dayanita Singh, “My attempt to buy false happiness, pretending that I am happy to Dayanita, she would not worry about me.“, Delhi um 1999, Silbergelatinedruck. in: Singh 2001a. Dayanita Singh, *Myself Mona Ahmed*, Zürich/Berlin/New York 2001, S. 112.

© Dayanita Singh/Scalo Zürich/Berlin/New York

Abbildung 7: Dayanita Singh, “There’s peace in the jungle, but I still cannot find it in myself. 2000“, Delhi 2000, Silbergelatinedruck. in: Singh 2001a. Dayanita Singh, *Myself Mona Ahmed*, Zürich/Berlin/New York 2001, S. 158.

© Dayanita Singh/Scalo Zürich/Berlin/New York

Abbildung 8: Dayanita Singh, “Bathing in the open bathroom. I still could not make a bathroom. The scars on my thighs are bites“, Delhi 2000, Silbergelatinedruck. in: Singh 2001a. Dayanita Singh, *Myself Mona Ahmed*, Zürich/Berlin/New York 2001, S. 148.

© Dayanita Singh/Scalo Zürich/Berlin/New York

Abbildung 9: Dayanita Singh, “... of various animal in this jungle. 2000“, Delhi 2000, Silbergelatinedruck. in: Singh 2001a. Dayanita Singh, *Myself Mona Ahmed*, Zürich/Berlin/New York 2001, S. 148.

© Dayanita Singh/Scalo Zürich/Berlin/New York

Abbildung 10: Dayanita Singh, “Visitors at Anand Bhavan“, Allahabad 2000, Silbergelatinedruck. in: Singh 2003a. Dayanita Singh, *Privacy*, Göttingen 2003, S. 17.

© Dayanita Singh/Steidl Publishing

Abbildung 11: Dayanita Singh, “Samara Chopra, Pooja Mukherjee, Deen Dayal“, Neu Delhi 1996, Silbergelatinedruck. in: Singh 2003a. Dayanita Singh, *Privacy*, Göttingen 2003, S. 14. © Dayanita Singh/Steidl Publishing

Abbildung 12: Dayanita Singh, “Guptoo Ladies“, Kalkutta 1997, Silbergelatinedruck. in: Singh 2003a. Dayanita Singh, *Privacy*, Göttingen 2003, S. 39.

© Dayanita Singh/Steidl Publishing

Abbildung 13: Dayanita Singh, “Advani’s“, Kalkutta 1997, Silbergelatinedruck. in: Singh 2003a. Dayanita Singh, *Privacy*, Göttingen 2003, S. 31.

© Dayanita Singh/Steidl Publishing

Abbildung 14: Dayanita Singh, “Dhody’s“, Bombay 1997, Silbergelatinedruck. in: Singh 2003a. Dayanita Singh, *Privacy*, Göttingen 2003, S. 12.

© Dayanita Singh/Steidl Publishing

Abbildung 15: Dayanita Singh, “Mrs Menezes Braganza”, Goa 2000, Silbergelatinedruck. in: Singh 2003a. Dayanita Singh, *Privacy*, Göttingen 2003, S. 69.
© Dayanita Singh/Steidl Publishing

Abbildung 16: Dayanita Singh, “Indrani Gupta with Nehru Painting”, Bombay 2000, Silbergelatinedruck. in: Singh 2003a. Dayanita Singh, *Privacy*, Göttingen 2003, S. 74.
© Dayanita Singh/Steidl Publishing

Abbildung 17: Dayanita Singh, “Mr and Mrs Poddar”, Bangalore 1999, Silbergelatinedruck. in: Singh 2003a. Dayanita Singh, *Privacy*, Göttingen 2003, S. 75.
© Dayanita Singh/Steidl Publishing

Abbildung 18: Dayanita Singh, “Wadia Home”, Pune 2002, Silbergelatinedruck. in: Singh 2003a. Dayanita Singh, *Privacy*, Göttingen 2003, S. 42.
© Dayanita Singh/Steidl Publishing

Abbildung 19: Dayanita Singh, “The Wadias“, Pune 2002, Silbergelatinedruck. in: Singh 2003a. Dayanita Singh, *Privacy*, Göttingen 2003, S. 43.
© Dayanita Singh/Steidl Publishing

Abbildung 20: Dayanita Singh, “Night Bed of late Prince of Morvi”, Morvi 2002, Silbergelatinedruck. in: Singh 2003a. Dayanita Singh, *Privacy*, Göttingen, 2003, S. 53.
© Dayanita Singh/Steidl Publishing

Abbildung 21: Derry Moore, “Bedroom, palace, Morvi”, vor 1997. in: Moore 1997, Schwarz-Weiß Fotografie. in: Moore 1997a. Derry Moore, *Evening Ragas: A Photographer in India*, London 1997, S. 77. © Derry Moore

Abbildung 22: Dayanita Singh, “Day Bed of late Prince of Morvi”, Morvi 2002, Silbergelatinedruck. in: Singh 2003a. Dayanita Singh, *Privacy*, Göttingen 2003, S. 52.
© Dayanita Singh/Steidl Publishing

Abbildung 23: Dayanita Singh, “Calcutta Club Library”, Kalkutta 2002, Silbergelatinedruck. in: Singh 2003a. Dayanita Singh, *Privacy*, Göttingen 2003, S. 107.
© Dayanita Singh/Steidl Publishing

Abbildung 24: Dayanita Singh, ohne Titel (Waschbecken), vor 2007, Silbergelatinedruck. in: Singh 2007a. Dayanita Singh, *Go Away Closer*, Göttingen 2007. © Dayanita Singh/Steidl Publishers Germany

Abbildung 25: Dayanita Singh, ohne Titel (Werkstätte), vor 2007, Silbergelatinedruck. in: Singh 2007a. Dayanita Singh, *Go Away Closer*, Göttingen 2007.
© Dayanita Singh/Steidl Publishers Germany

Abbildung 26: Dayanita Singh, “Sundarba gloves“, 2006, Silbergelatinedruck. in: Singh 2007a. Dayanita Singh, *Go Away Closer*, Göttingen 2007.
© Dayanita Singh/Steidl Publishers Germany

Abbildung 27: Dayanita Singh, ohne Titel (Muscheln), vor 2007, Silbergelatinedruck. in: Singh 2007a. Dayanita Singh, *Go Away Closer*, Göttingen 2007.
© Dayanita Singh/Steidl Publishers Germany

Abbildung 28: Dayanita Singh, “Poppy“, 2006, Silbergelatinedruck. in: Singh 2007a. Dayanita Singh, *Go Away Closer*, Göttingen 2007.
© Dayanita Singh/Steidl Publishers Germany

Abbildung 29: Dayanita Singh, ohne Titel (Wasser), vor 2007, Silbergelatinedruck. in: Singh 2007a. Dayanita Singh, *Go Away Closer*, Göttingen 2007.
© Dayanita Singh/Steidl Publishers Germany

Abbildung 30: Pablo Bartholomew, “Rubber gloves are hanging in my verandah”, Neu Delhi 1978, Schwarz-Weiß Fotografie. in: Ausst. Kat. Bodhi Art 2008. *Outside In, 70s & 80s, A Tale of 3 Cities, Pablo Bartholomew* (Ausst. Kat., Bodhi Art, New York 2008), Hyderabad 2008. © Pablo Bartholomew/Bodhi Art

Abbildung 31: Nony Singh, “My younger sister, Guddi, who was considered very beautiful, posing as Scarlett O’Hara from ‘Gone with the Wind’ ”, Srinagar 1962, Silbergelatinedruck. in: Singh 2007b. Dayanita Singh, *Sent a Letter* (“Nony Singh”), Göttingen 2007. © Dayanita Singh/Steidl Publishers Germany

Abbildung 32: Dayanita Singh, ohne Titel (Gerhard Steidl), vor 2007, Silbergelatinedruck. in: Singh 2007b. Dayanita Singh, *Sent a Letter* (“Calcutta”), Göttingen 2007. © Dayanita Singh/Steidl Publishers Germany

Abbildung 33: Dayanita Singh, ohne Titel (Deckenspiegel), vor 2007, Silbergelatinedruck. in: Singh 2007b. Dayanita Singh, *Sent a Letter* (“Devigarh”), Göttingen 2007. © Dayanita Singh/Steidl Publishers Germany

Abbildung 34: Dayanita Singh, ohne Titel (Skelett), vor 2007, Silbergelatinedruck. in: Singh 2007b. Dayanita Singh, *Sent a Letter* (“Padmanabhapuram”), Göttingen 2007. © Dayanita Singh/Steidl Publishers Germany

Abbildung 35: Dayanita Singh, ohne Titel (hochspringendes Mädchen), aus der Serie “I am as I am“, Varanasi 1998, Silbergelatinedruck. in: Singh 2007b. Dayanita Singh, *Sent a Letter* (“Varanasi”), Göttingen 2007. © Dayanita Singh/Steidl Publishers Germany

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich sie um Meldung bei mir.

a) Abbildungen

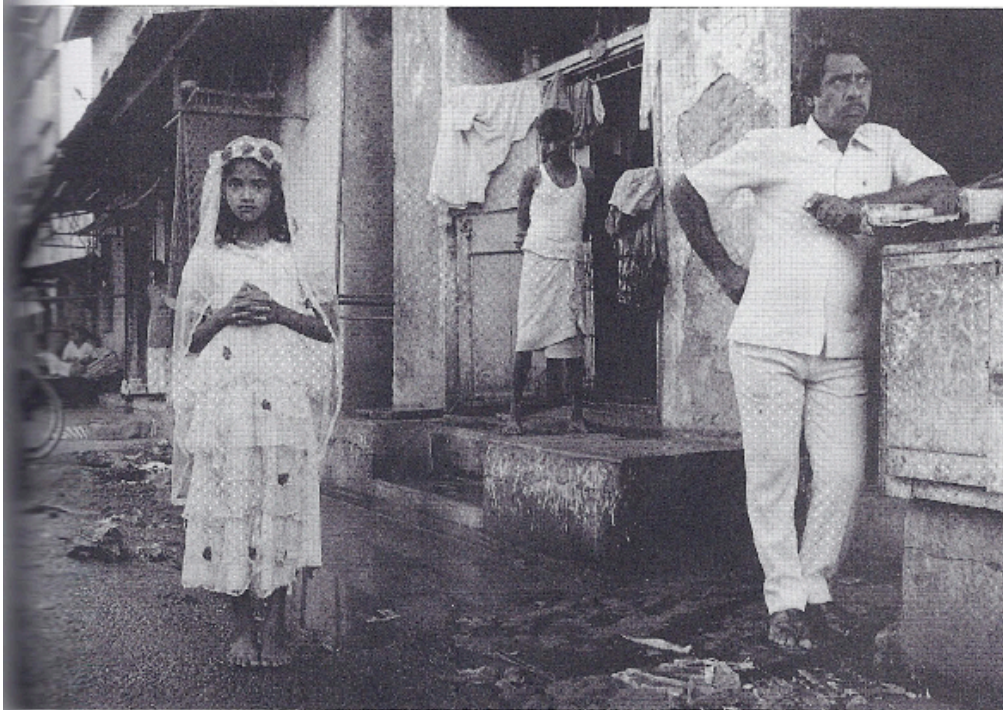


Abb. 1 Dayanita Singh, “Marie, daughter of a sex worker, days before she too is put on the job, Kamathipura, Bombay”, Bombay um 1989.
© Dayanita Singh/Ken Light



Abb. 2 Dayanita Singh, “Sitting in the jungle, I am complaining to Allah that the little joy I got in my life from Ayesha was also snatched away from me. 1999“, Delhi 1999, Silbergelatinedruck.
© Dayanita Singh/Scalo Zürich/Berlin/New York



Abb. 3 Dayanita Singh, "Shalu dances on Ayesha's second birthday. 1991", Delhi 1991, Silbergelatinedruck.
© Dayanita Singh/Scalo Zürich/Berlin/New York



Abb. 4 Dayanita Singh, "Those few moments of happiness that came only for a little while. 1992", Delhi 1992, Silbergelatinedruck.
© Dayanita Singh/Scalo Zürich/Berlin/New York



Abb. 5 Dayanita Singh, "I look like a sad Muslim woman after fighting with guru Chaman. We went on a visit to the graveyard to show Ayesha the ducks. 1996", Delhi 1996, Silbergelatinedruck.
© Dayanita Singh/Scalo Zürich/Berlin/New York



Abb. 6 Dayanita Singh, "My attempt to buy false happiness, pretending that I am happy to Dayanita, she would not worry about me.", Delhi um 1999, Silbergelatinedruck. © Dayanita Singh/Scalo Zürich/Berlin/New York



Abb. 7 Dayanita Singh, "There's peace in the jungle, but I still cannot find it in myself. 2000", Delhi 2000, Silbergelatinedruck.
© Dayanita Singh/Scalo Zürich/Berlin/New York



Abb. 8 Dayanita Singh, "Bathing in the open bathroom. I still could not make a bathroom. The scars on my thighs are bites", Delhi 2000, Silbergelatinedruck.
© Dayanita Singh/Scalo Zürich/Berlin/New York



Abb. 9 Dayanita Singh, "... of various animal in this jungle. 2000", Delhi 2000, Silbergelatinedruck. © Dayanita Singh/Scalo Zürich/Berlin/New York

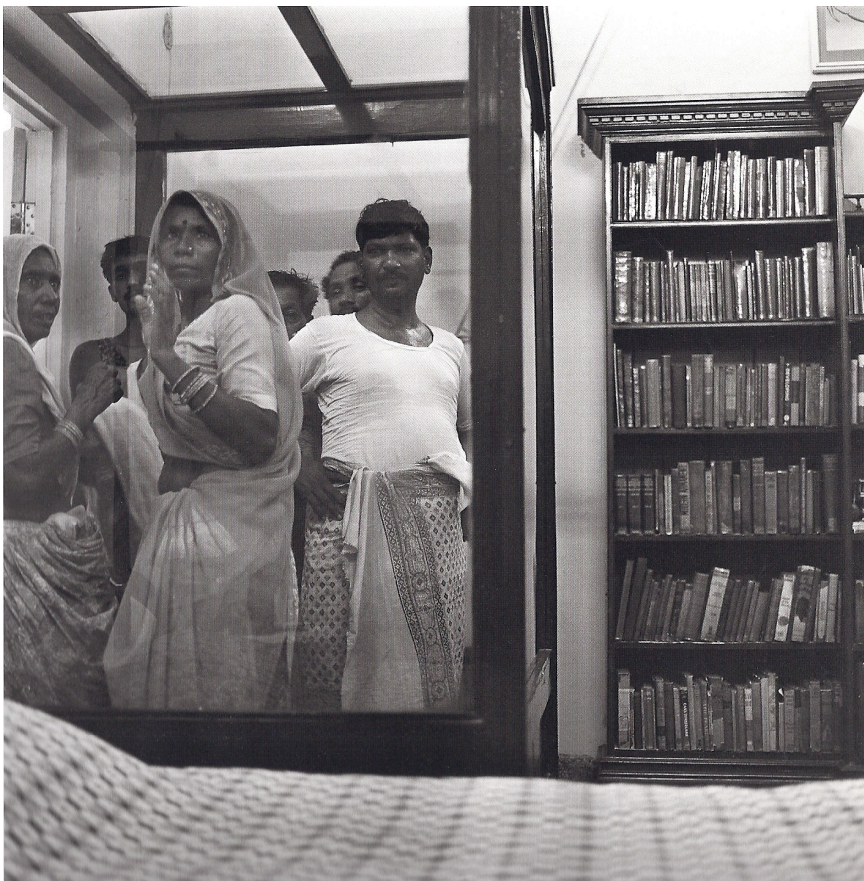


Abb. 10 Dayanita Singh, "Visitors at Anand Bhavan", Allahabad 2000, Silbergelatinedruck. © Dayanita Singh/Steidl Publishing



Abb. 11 Dayanita Singh, “Samara Chopra, Pooja Mukherjee, Deen Dayal“, Neu Delhi 1996, Silbergelatinedruck. © Dayanita Singh/Steidl Publishing



Abb. 12 Dayanita Singh, “Guptoo Ladies”, Kalkutta 1997, Silbergelatinedruck. © Dayanita Singh/Steidl Publishing



Abb. 13 Dayanita Singh, “Advani’s”, Kalkutta 1997, Silbergelatinedruck.
© Dayanita Singh/Steidl Publishing



Abb. 14 Dayanita Singh, “Dhody’s”, Bombay 1997, Silbergelatinedruck.
© Dayanita Singh/Steidl Publishing



Abb. 15 Dayanita Singh, “Mrs Menezes Braganza”, Goa 2000, Silbergelatinedruck.
© Dayanita Singh/Steidl Publishing

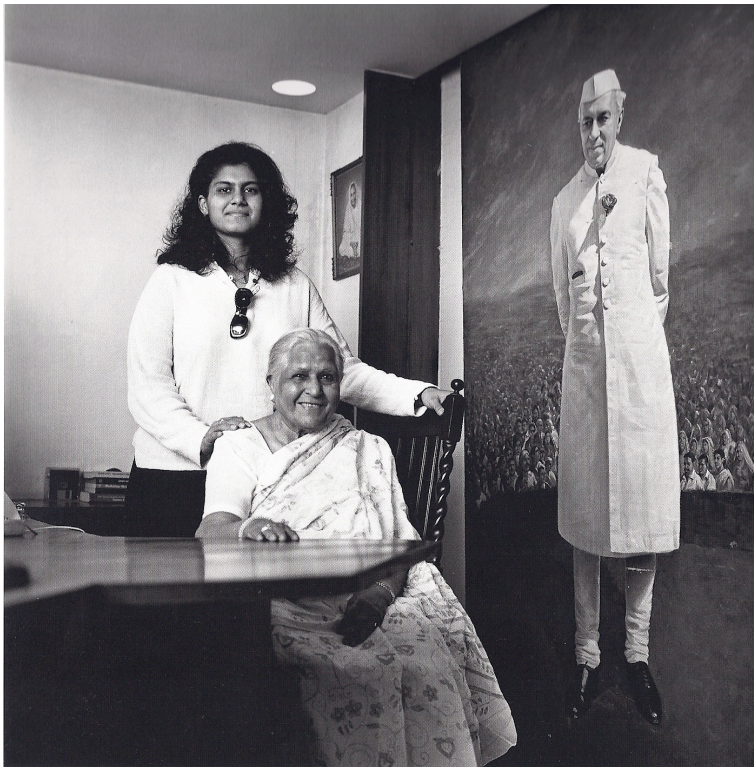


Abb. 16 Dayanita Singh, “Indrani Gupta with Nehru Painting”, Bombay 2000,
Silbergelatinedruck. © Dayanita Singh/Steidl Publishing

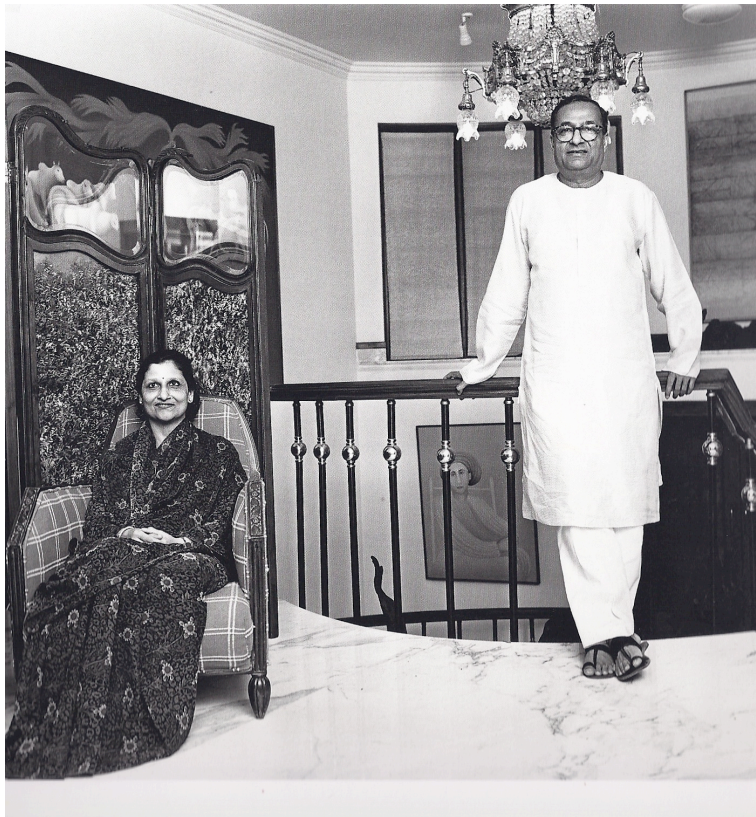


Abb. 17 Dayanita Singh, “Mr and Mrs Poddar”, Bangalore 1999, Silbergelatinedruck. © Dayanita Singh/Steidl Publishing



Abb. 18 Dayanita Singh, “Wadia Home”, Pune 2002, Silbergelatinedruck. © Dayanita Singh/Steidl Publishing



Abb. 19 Dayanita Singh, “The Wadias“, Pune 2002, Silbergelatinedruck.
© Dayanita Singh/Steidl Publishing



Abb. 20 Dayanita Singh, “Night Bed of late Prince of Morvi”, Morvi 2002,
Silbergelatinedruck. © Dayanita Singh/Steidl Publishing



Abb. 21 Derry Moore, “Bedroom, palace, Morvi”, vor 1997, Schwarz-Weiß Fotografie. © Derry Moore



Abb. 22 Dayanita Singh, “Day Bed of late Prince of Morvi”, Morvi 2002, Silbergelatinedruck. © Dayanita Singh/Steidl Publishing



Abb. 23 Dayanita Singh, "Calcutta Club Library", Kalkutta 2002, Silbergelatinedruck. © Dayanita Singh/Steidl Publishing



Abb. 24 Dayanita Singh, ohne Titel (Waschbecken), vor 2007, Silbergelatinedruck. © Dayanita Singh/Steidl Publishers Germany



Abb. 25 Dayanita Singh, ohne Titel (Werkstätte), vor 2007, Silbergelatinedruck.
© Dayanita Singh/Steidl Publishers Germany



Abb. 26 Dayanita Singh, “Sundarba gloves“, 2006, Silbergelatinedruck.
© Dayanita Singh/Steidl Publishers Germany



Abb. 27 Dayanita Singh, ohne Titel (Muscheln), vor 2007, Silbergelatinedruck.
© Dayanita Singh/Steidl Publishers Germany

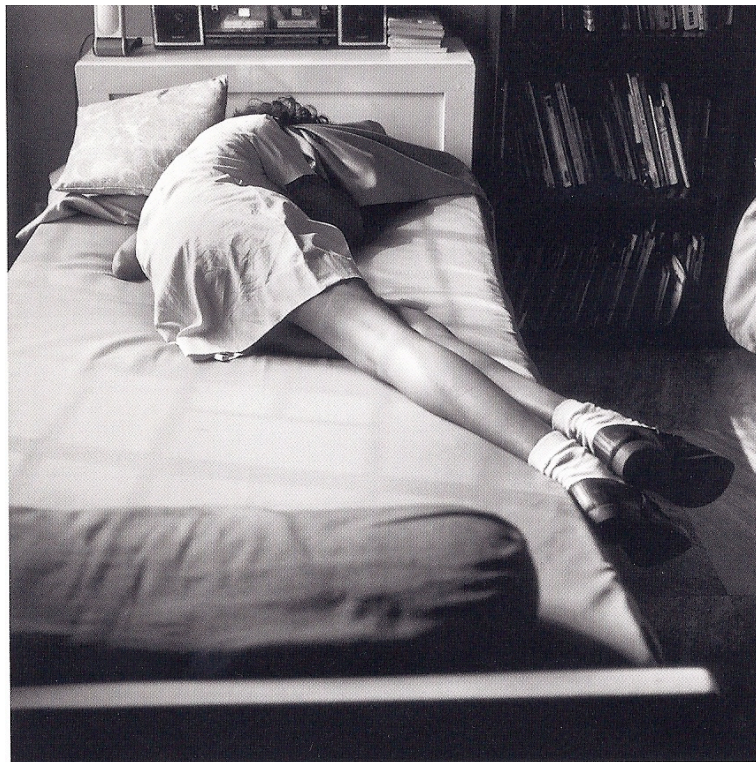


Abb. 28 Dayanita Singh, "Poppy", 2006, Silbergelatinedruck.
© Dayanita Singh/Steidl Publishers Germany

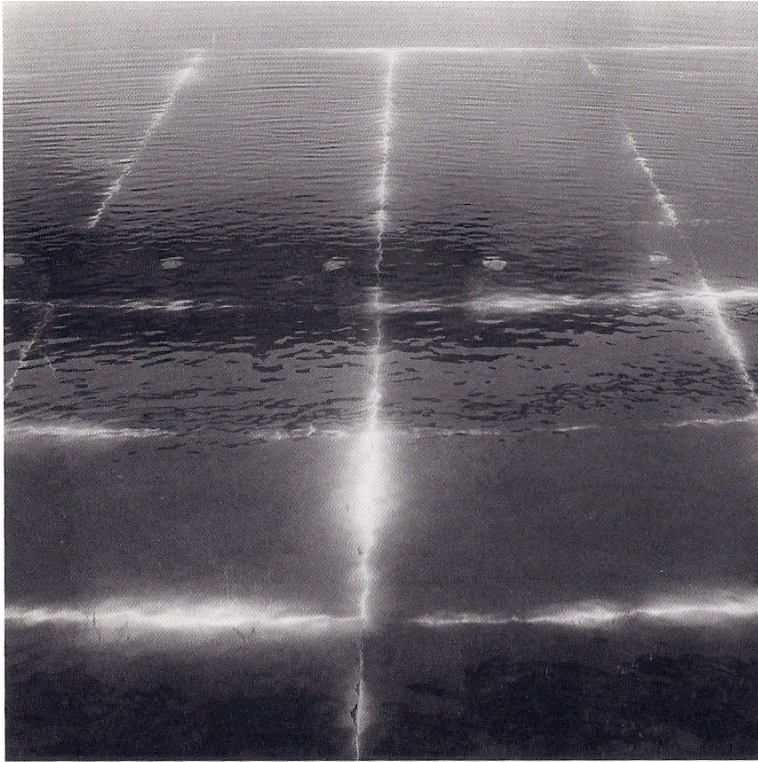


Abb. 29 Dayanita Singh, ohne Titel (Wasser), vor 2007, Silbergelatinedruck.
© Dayanita Singh/Steidl Publishers Germany

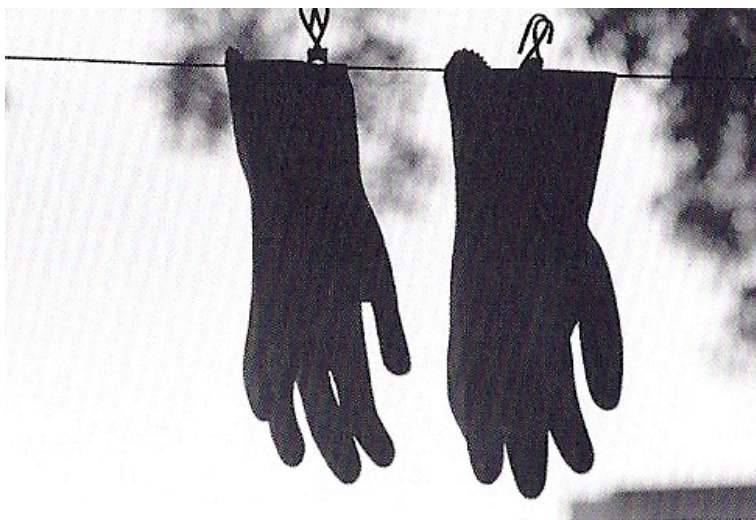


Abb. 30 Pablo Bartholomew, "Rubber gloves are hanging in my verandah", Neu Delhi 1978, Schwarz-Weiß Fotografie. © Pablo Bartholomew/Bodhi Art



Abb. 31 Nony Singh, “My younger sister, Guddi, who was considered very beautiful, posing as Scarlett O’Hara from ‘Gone with the Wind’ ”, Srinagar 1962, Silbergelatinedruck.
© Dayanita Singh/Steidl Publishers Germany



Abb. 32 Dayanita Singh, ohne Titel (Gerhard Steidl), vor 2007, Silbergelatinedruck. © Dayanita Singh/Steidl Publishers Germany

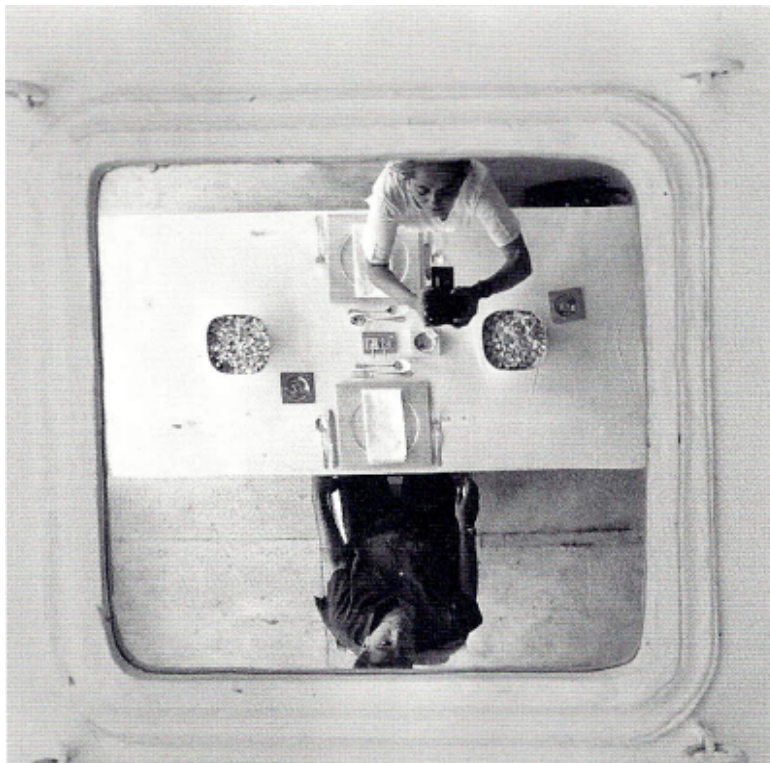


Abb. 33 Dayanita Singh, ohne Titel (Deckenspiegel), vor 2007, Silbergelatinedruck.
© Dayanita Singh/Steidl Publishers Germany



Abb. 34 Dayanita Singh, ohne Titel (Skelett), vor 2007, Silbergelatinedruck.
© Dayanita Singh/Steidl Publishers Germany



Abb. 35 Dayanita Singh, ohne Titel (Mädchen), aus der Serie "I am what I am", Varanasi 1998, Silbergelatinedruck. © Dayanita Singh/Steidl Publishers Germany

b) Interview mit Dayanita Singh

Judith Stöckl

(Neu Delhi, 2008)

Your photos are black and white, did you ever think of making photos in colour? Are these your photos? Is there a deeper meaning of black and white? As you once said in *Witness in our time* "I get furious when foreign photographers reduce India to blobs of colour and exotica."

I think that comment was a long time ago, when all the photography one saw of India was really in National Geographic and magazines. I think all that has changed a lot. Now in fact the families have become the new exotica.

So what I used to call exotic and I said "I want to do my work that is separate from that and why should India be just Maharajas and disaster and exotic", and now I'm very saddened actually because it's all about urban India, it's a certain kind of colour palette, it's no longer about those blobs of colour. But if you look at the new book that has come out "India Now" it's a different story now. I mean, all that is far away, because now there is another kind of language in colour. Colour is very difficult to do. I find black and white much easier. But then in colour to find a language that can evoke a mood and not just be about information is very difficult.

So now I'm trying to work with that. I see it as a challenge, I'm not sure if I will be successful with it, but I think the only photographer in India that I had seen at that time who was able to create a mood in colour, that was something about the author's point of view, rather than what is in front, is Mitch Epstein, and the work he did in India.

Of course Raghubir Singh was a brilliant colour photographer, but I think when you start to see the influence in the magazines, I think it has to do with the shift from the magazine to the art world, so while India was projected more in the magazines, it was this sort of blobs of colour. I think it was wrong to say "foreign" photographers. I think it's something that all photographers did. It's really important to see the shift. And interestingly there is no difference in this book in the Indian photographers and the foreign photographers. In fact if you flip through it, you won't be able to tell.

...From whom it is.

Yes.

And this is a new project of yours - with colour?

No, this is me trying to see what I can do with colour, what could be my way with colour.

So you don't mean to point out special colours, like ... when you say exotica.

...Exotica are not so much about colour as about subject matter. The Maharaja...

And do you plan to make photos in colour now?

I don't know what I will do with it, what it's going to be like, and that's why I wanted to meet you outside, because I don't really want to show this work to anybody. It's my own experiment. You can mention it, but it's like a private project, that I don't know if I will do anything with.

Which techniques and cameras do you use?

I use medium format cameras, either a Hasselblad or a Mamiya or a Rolleiflex, for the last ten years. Before that I was using a regular 35mm Nikon Leica, but from 1997 on, or maybe earlier, maybe '96 I started to photograph with a square format. Concerning the technique the other part that's really important is that I don't do digital printing, I still print on silver gelatine, and since silver gelatine is very difficult to print in India, I go to New York every year to do my printing. So the prints that I exhibit have very much the quality of silver gelatine. And that is one of the reasons why I started to explore colour. Because one silver gelatine paper is not available, I don't see the point, and film is not produced - black and white film - I don't see the point of shooting in colour in digital and then changing it to black and white. So if I want to continue photographing I will have to find a way to do it with colour. But I will only do it if I find my own language. Because colour up to a certain point is very easy, but to do something beyond that point is very difficult. Just flip through the book, don't look at every image. Let me show you some of the ones that I mean. From being blobs of colour it now becomes this very muted colours in everything. I don't even know whose work this is, so this is Matts Eriksson presumably he is Swedish, this is a French person, this is Peter Bialobrzeski. You know, this very muted colour is what we are seeing now with all the photography that's being shown in art galleries, so it's sad, because it just becomes another kind of stereotype, this kind of palette, where the colours are very muted, so how to work.

But is it real colour? Is it changed in a process?

No, it's just that you choose to shoot in a certain light. This is Raghu's (Raghu Rai) work, so this is older, so we don't talk about this. But everything else, it's this kind of colour, which, as you know, is not the light that India has all the time. So one is this kind of quality to colour work, that is shown in art galleries and the other is the subject matter. If you look at this book you would think there is no poverty in India, you would think there is no rural life in India, that India is just one big construction site with multi-storey buildings and flyer walls, so that becomes the new stereotype.

Recently I saw a documentary film, it's called *Between the Lines* (Thomas Wartmann, 2005). Do you know it?

No.

It's a documentary about the „third gender“ in Bombay and it's from 2005, it's a newer one, in which the photographer Anita Khemka also photographs eunuchs, so what do you think about this increasing interest in such things?

That the eunuch is the new Maharaja, so first the Maharaja was the stereotype and now the eunuch is the stereotype. She is not the only one, there are five people working on eunuchs. You know, it fits with the subject of gender, body; it works very well in curated exhibitions. It's a new topic.

I also heard of it in Austria, a filmmaker made a very similar project that you did, but in a film. I had to think of you, because it was almost the same, also based on gender...

It's sort of sad, but I think it's the way. It's ok, it's just sort of what happens, you know. The moment you have a voice as in eunuch books. That somehow...because in India we are very poor with photographic references. There are very few photographers that know very much about - anything about - the history of the medium or what's happening in the rest of the world, so you go to Paris, so you go to London, you see what's going on, you realize this is a colour palette that could work for India. You see a book about a friendship with a eunuch and you say, "oh, ok", so that's a great film project. So you ring me up, I say, "absolutely not, I've made my book", you know "I'm not interested in fitting into the eunuch stereotype. So you find another photographer who is starting to work with eunuchs", so it's a bit, I think it's silly, what does one look at different photographer's works for, you want to hear their voice, no? You like it, or you don't like it. That's a different thing, but if I'm going to go to a photography exhibition of yours, I want to know, how you saw something. So if you are just saying "ok this has just become a book, it's a successful idea, let me do that" and this book is a great example of that, so either you have this work with yourself, you know, with your own body and looking at yourself, your own family or you have these sort of landscapes, these urban landscapes, which as you know is something that's happening all over the world. It's a new movement in photography, no? After the journals; so I miss the individuality that drive, that personal drive that pushes you to photograph something. And I think you can sort of see that in the pictures.

You refuse the term "Indian photographer", so what is your opinion of exhibitions labelled as "Indian Photography" or "Indian Art", what do you think about that?

I'm hardly in those shows, very, very seldom. And if I'm in a show like in Turin, where they had a show of Contemporary Indian Art, I said I would only be there, if I had a separate room with a separate entry. I don't want to be in the same space. The reason for that is, I'm not saying that I'm not Indian, sure I'm Indian and of course my references are so much from Indian classical music from the films of Satyajit Ray and Guru Dutt. In the exhibition I had in Calcutta just now it was so clear to see in the pictures of the "Ladies of Calcutta" the influence of cinema on them in the pose that they made and on me in the image that I made. So I'm not denying that, but I just am not interested in that debate. I'm more interested in, say, the idea of loss, which could be death or daily loss. To me, that is not a particularly Indian idea, that's a universal idea.

So you mean you refuse a sort of collective identity or collective art form, in this case a collective Indian Art form?

Because maybe if I was a photographer in the '60s maybe you could say that, you could say I'm an Indian photographer, but I've studied in New York, I have a gallery in London, I've lived in London, I go to Florence, I go to New York, I go to Boston, I'm out of the country six months of the year. It would be, I think, false, to try to present myself in some Indian way of seeing.

So in my email I didn't mean "Indian" in this way...

No, it's an interesting question, because of course I'm Indian, and when we talk more and you see the references in my work - they come from India, this is the view I look at when I'm in Delhi all the time. These are the songs that I hear, so of course that influences my work. You know, that I go to Benares so often is a part of my work but it's not my whole identity. So that picture, for example, of the girl on the bed, I'm sure you can identify with it. So a lot of people in different parts of the world can relate to that picture.

So you mean there is no special "Indian-ness" in it, do you mean it this way?

Yes. Some people would. Some artists are now working on creating an Indian identity for their work. I'm not interested in that debate at all. So I don't like to be in the shows because for me they are just sort of forced into a discussion that you are not prepared for, that you are not open to.

So you mean just art but not Indian Art.

Yes. So the gallery I work with in London, I'm not presented there as an Indian artist. The gallery I work with in Milan. You know, people ask him "oh why is Dayanita the only Indian artist" just as when he came to Calcutta "why don't you show other Indian artists". And he said, "I don't show Indian artists. Dayanita is a photographer I work with." So you get the understanding of where, I think even from the gallery websites, from the kind of publishing I do. Neither the publisher nor the gallerist is trying to fit me into an Indian category. It's fine for other people; it's fine if you want that to be the strength of your work. I would just say if you want to do that, then you really push that and you say, "ok so what is the Indian identity".

And right now in the contemporary art world the Indian identity seems to be very big, large, in your face, loud. But there is, I have seen work that I could consider innately Indian, sort of deeply Indian but it's made by an Italian artist called Andrea Anastasio. It's exquisite work, but that has the Indian sensibility of subtlety, of contemplation, of quietness. So right now the Indian identity seems to be loud and big and in your face. But if I had to be forced to be part of an Indian identity I would rather be closer to very, very traditional classical music or the finest, finest cotton. You know, there was an exhibition done by a man called Martand Singh, just 108 pieces of white Khadi. So yes, that's the part of Indian identity that I can relate to. But that's not the Indian identity people are making shows of, and exhibitions and books. It has to shout India. So the last show that I agreed to I got the catalogue, it's horrific. The show is called "Horn Please".

It's also on the cars. I know it.

Yes, but that's the name of the catalogue! So then I just thought, even if someone is a friend, however much I like the curator; I can't do this. I don't want to be in that packaging. And I'm very happy, now I've got this little box, which has these seven little books that open into seven little exhibitions, so I don't even have to depend on the gallery world over here. And there are different ways of putting one's work out other than the gallery. The problem right now in India is that there are no magazines that even want to run pages and pages of your work. So what do you do as a photographer? You are looking at the gallery.

This brings on an additional question. Do you have any certain galleries you work with?

My main gallery is the one in London, Frith Street Gallery. They are the ones that maintain my archive, every print that goes into an edition, where it's sold, what is laying with me, what is with them. And the second gallery is the Studio Guenzani in Milan. So those are my two main galleries. In India I work with Peter Nagy at Nature Morte. So in Calcutta I was showing this work "Ladies of Calcutta", which I wish you had seen, because it was 108 portraits that I had made in '97 and '99 in Calcutta and last week was, I think, the most important day of my photo life because all the ladies came and they took that prints from the wall, just under their arm and went home with them. So today my work is hanging in 61 homes in Calcutta. To me, that is much more interesting, much more satisfying than being in a gallery for four weeks or six weeks.

So it's not only exhibited in a museum, it has a kind of life in it.

Absolutely, because the families will always look after that picture. They get it nicely framed, so they can't even put it under some envelope or something, it has to go on the wall. So I'm very happy, as with this box. You know, when you buy that box for forty Euros, I think, you have seven exhibitions of mine.

I show it to you. So this is the box. In it there are these seven books. So if you want to see "Bombay" then you have this book and you put it on a table or you put it on some shelf - on a bookshelf- or you just pass the books around. So I don't need that gallery space anymore. And because photography is becoming so expensive, I thought this is a great way for a young person to have seven exhibitions. It's really like challenging the art market. They are just being published by Steidl. You get it everywhere, it's mass produced, it's not a limited edition. It's being made at cost for him and for me because we both love the idea of getting away from the big book.

...which are much more expensive.

Much more expensive and then you just have a book, but this way you decide, you know, maybe you just have space for one book to be opened and so every week you change it or every month you change it. So you become the curator of this box.

It's a nice idea.

Yes, and I don't know why, but somehow nobody has done it before.

Another thing that I find very interesting and want to know: Do you arrange the locations you photograph for example in *Privacy*? Are the rooms left the way they are or do you change some things?

No. The rooms are exactly as they are, because if I changed it, if I said, I want this sofa here, under the sofa will be a different colour because the sofa hasn't always been there. So if I make that change it doesn't work in the picture, if I'm interested in the idea of the absence that's not going to come through. But the portraits are completely arranged. The portraits are a collaboration between the person I'm photographing and myself. So the day before, I meet them and say: "I'm coming to do your picture, what would you like to wear, what do you want in the background?" Then I go back the next day and each session lasts for about three hours. And it's a performance, it's total fantasy, total theatre. I was not at

all interested in the idea of reality, so if somebody wants to present him/herself in a special way – why not? If you want to take a picture of me I think it's my right to say that I want to be projected as a very strong woman and I will not smile and I want to look serious and severe or I can say no, today I'm feeling silly, so I'd like to be portrayed in a funny way. But it's also more interesting as a photographer when people start to say how they would like to be photographed. And especially children always have fantastic ideas. You know, they will say "I don't want to sit on the chair, I want to lie on the ground", all kinds of things that adults just wouldn't think of to do.

I especially noticed the movement in your photos, how the persons are arranged, there is always a kind of movement in it. One person touches the other, there are kinds of connections. Do you arrange them?

No, the movements I can't arrange. So I set it up. Together we decide, "ok, Judith wants to be photographed on that rocking chair, we want that on the side we want these prints at the back". So you sit down, but during the course of the conversation maybe the maid comes through, a dog comes through, you get a phone call, you get distracted, you get angry or you just become very calm and very relaxed and you stop to do this, your body language changes, so you know, from sitting like this you start to shift and then raise that, so it's like a performance.

So you don't say "Now I'm shooting"?

I'm shooting almost all the time. Not all the time. The medium for my film is twelve frames in each film. So after twelve you have to change the film, that takes some time, it's not like a digital one. So you know there is a lot of conversation, doing some pictures, more conversation, but the camera is always there. Often on a tripod, so you can never forget that you are being photographed.

Do you only photograph in India or also in other locations?

Of course other locations

Because in *Go away closer*, as you said, you can't see, if it is India or if it is anywhere else.

It's Budapest, it's Florence, it's London.

Very often in your compositions the figures are brought out of the centre. Does it happen accidentally or are you aware of it?

No, I'm not conscious of that, but someone else was telling me that in Calcutta also. There were 108 prints, no? So in a way I was completely bare over that. You could see whatever I did and so, somebody told me the figures are always to the right, to the left, I can't remember. But no, that's not any concern of mine. It happens, it happens.

Do you know *Through Indian Eyes* (Judith Mara Gutman, 1982)? She says that one can tell with a photo whether an Indian photographer made it.

Yes, I think that's nonsense.

You mentioned that before.

Yes, it's unfortunate that there haven't been any great books on Indian photography. So when a scholar in Vienna wants to study something about Indian photography you either have Chris Pinney's „Camera Indica“ or Judith Gutman's „Through Indian Eyes“. And that's it. I think now Chris Pinney is thinking of doing something on contemporary photography, so that will be fantastic. This should have been fantastic, but I'm just so disappointed, it's the work of three photographers at most, so for you as a scholar it's interesting to see...

...This is a picture that an Italian man makes on the beaches, Massimo Vittari I think, not Vittari, something else, Massimo [Vitali]... Steidl publishes it. But some photographer comes to India and there's that on the beach here. Rineke Dijkstra, I think she is from the Netherlands; she's done a whole series, a life's work in these colours, young girls on the beach. So you come to India and you think that's your reference or the thing you are currently looking at, and so you impose that vision over here rather than allowing the place to dictate, to reveal itself. So the visible sadly is full of references like that. If you take this book back to Vienna and you show it to a contemporary photography person who is not interested in India because India persons will love it, they will say "oh this is how home is and this is how the" whatever, you know, there's a lot of anthropological interest in it. But if you take it to a photo curator, who is not interested in India, but just interested in photography and you ask him to do a reading of these pictures, it would be an interesting exercise to do and they will be able to tell you the references for all this work. Why this kind of colour palette is coming in, why that kind of portraiture is coming in. So in a way there is no Indian way of seeing. You know, like you could say that there is a German way of seeing ... they've had such an influence on a whole generation of photographers, whether you like it or not, same for the Japanese, but India hasn't had that kind of, there is no, Gutman is completely wrong when she says you can tell from a photograph that it's taken by an Indian.

She is sort of labelling a collective identity and collective Indian Art.

Yes, and also, I mean I'm sure from your travels here you realize there is no one India. It's like saying this is European Photography. What does it mean from north to south, from Spain to Sweden, can you say it's all the same, can you say, I don't know where Europe extends to now on the east, but take that and you can't compare it to Paris.

Yes and especially in India, I think. It's my first time in India and there is no one India, there are so many differences.

It's like a whole continent, no? When you go to Calcutta, for me it's easier to go to London, it's less of a shift than to go to Calcutta or to Benares. Goa is completely different, Kerala. All these places have such a strong regional identity that I don't think anybody today could say what an Indian identity is, but the idea of Indian identity is coming up because of the art market. Indian Art is hot. So I think it starts to affect the practice now. Because you know unless you make something giant, it's not going to be shown.

And do you think that this situation also can be derived from India's history as a former colony? Because in Africa, in the African postcolonial situation, it's very much the same with this labelling.

Especially on the art market there seems to be a demand for a special Indian Art, you have to see something "Indian" in it. Do you think that this is a result?

I don't know if it's about being a colony. I wouldn't go that way; I think that's too easy. That would be more Judith Mara Gutman's approach. I think it's just the art world, the art market, the kind of interest that there is on India now, so when somebody wants to buy - say photography from India - they want it to look "Indian" and who is to say what that "Indian" is, no? So if I'm getting interested in, say, a picture like that, the moon and the trees and the tube light, ...

It could be everywhere.

It could be everywhere. If you want to force it, you can say, "oh it has the same colour palette as the night paintings of such and such period". You can push it like somebody in Boston was saying "this is like the miniatures, the little books that you would hold in your hand" and he showed me one. Those are kind of secondary things and scholars always love to do this, no? Scholars like to pigeon hole you; from somewhere they have to find that Indian trap, 'cause otherwise they are not saying anything. A lot of the writing is like that now. I hope it's a phase, you know, that once the market sort of stabilizes that maybe. I for example wouldn't buy something because it's African or Indian. I would buy it because it evokes some response in me. Would I want to live with it? So yes, the one piece I think I would like to buy is the work of Andrea Anastasio, which to me has a very, very deep, deep connection to - if I was forced to what I would term as Indian - an Indian sensibility, but I don't see that Indian sensibility in any of the contemporary work around me. I see it in the show of Martand Singh, you know, that exhibition I told you, just white fabrics suspended from the ceiling, you have to just walk through that whole space and you can feel the different fabric. It's all white Khadi, no design, nothing, but it's all different.

So would you say that the situation has not really changed on the art market? That this demand for a special "Indian-ness" is still existent?

Very much, very much.

Once you said that it depends on either if you are in the U.S. or in Great Britain or in Europe, all these markets...

That was different, that was not the art market. It was the journalism market. The magazine market, but that's sort of pointless now, because that market is completely crumbled, no? There are no magazines now that will want to run ten pages of one's photographs. I think the last of them is the one ... from Sweden, that does extended photo essays. How many magazines in Austria for example? None.

Do you only work as an independent photographer or do you also do commissioned work, if somebody suggests something?

If it's interesting for me, but now with the kind of work I'm getting interested in, especially after this box, I think I'm much more interested in making books than anything else. And I

want to work more and more with the idea of the book and of making work accessible, so you might say "can you go to the desert in Gujarat and photograph this salt something, the salt fields", I might go, because it opens a new window for me, but now, if people want to commission me, I don't take a commission, I tell them "let me go, let me see it, if I like it then you can have it", if I think of putting it in an edition, so everything that I do can't be bought.

You don't like some sort of an "elite" museum access? Do you want to make it accessible for more people?

No, it's no choice; it's not one or the other. If I keep waiting for the art market to settle and for people to be interested in a different kind, imagine a show of silence from India, there must be some artists who can work in a very quietness, we have seen it that Andrea Anastasio's work is exquisite, but till that time I want to be, I don't want to be dependent on that system, so suppose I say I will never do a show connected to India. It's ok, because I would still show it at Frith Street Gallery every two or three years, I would show it in Milan, I would show it in Rome. Museum shows are fantastic, not when it's a group show, but when it's your own show, so I will do one in Spain in 2010, that's wonderful because in a museum, you work in a different way, so that's very good. As it is, I think the part I want to sidestep is this booming art business that part I find difficult. I'm very interested, I'm just being awarded the Harvard University Fellowship for Photography. So it's a lot of money, I don't have to go to Boston, I can work in Calcutta and Benares, as I've been wanting to.

So you had a lecture in Harvard I think? I heard of it.

Yes. That was different. This just happened two weeks ago. So with that work they want to make a book and an exhibition. Which is not that difficult to do for me, because I have this great publisher, a great gallery. But the part that is invaluable is that all that work goes into the archive of the Peabody Museum in Harvard University. So fifty years from now, hundred years from now, scholars will be accessing that work and that archive part that I love very much and so I would never say no to specially University Museums. Because you know, you do all this work in your lifetime, I'll show you my archive, it's 25 years of work there. What will you do with that at the end of your life? You do it because you hope that it will be of some value, certainly for me, I love the idea of historians looking through the work. So that it will be in the archive of Harvard University is fantastic, just like these pictures hanging in 61 homes in Calcutta, so I know those will be looked after. And when you make a book, you know, you will go back to Vienna, you will buy this book, and somebody will come to your house. They will see it, they will say, "oh Christmas is coming, let me buy three of these", and so the work gets dispersed in very interesting ways. And I'm sure somebody will come and will say "oh can I just have these books" and you lose that book and then this one book makes its own journey. So books, as many archives as one can be part of, I think those are now the most pressing concerns for me. It's not this; it's not this world. And if this is what Indian photography is becoming, of what photography on India is becoming, then I'm very happy to become some alien or something else.

Are there texts in it?

No.

So in *Privacy* you had a lot of text and then in *Go Away Closer* there is no text.

That just depends from work to work. So the book that I'm going to make for this retrospective in Spain, I was just writing to the person to explain how I want to structure it and it will be chapter by chapter. So I started with musicians, then I was working with prostitutes, then I was working with Bollywood, then families, then with beds and chairs, then "Go Away Closer", now this box, and each of those chapters will have a text, because I think I don't want to make only one kind of book. I think that thing becomes a fantastic archive, no? I'm very excited about that project. And many of those works have already existing essays that are really well written. "Go Away Closer" was the most interesting one because there are five brilliant essays written about it. So I will choose which one fits the book the most. So I think a retrospective book would work very well with a lot of writing. I also want to use in that book, if I can ever get permission, a chapter from Calvino's book. There's a chapter called "Adventures of a Photographer" from ... I'll just check the title of the book. There's a poem of Michael Ondachi called "What we Lost", I would love to use that. So literature I think is very important to my work. So currently in all my exhibitions I give this point to everybody. The book is called "Difficult Loves" and there is this brilliant chapter in it "The Adventure of a Photographer", look at the way I have marked it. To me, it's one of the most important essays written on photographing. It's about one photographer. So I think my marked copy is in Goa but in Michael Ondachi's "Coming through Slaughter" is a chapter on Bellocq, the photographer Bellocq. So if I could make a book that could have that essay, that poem by Ondachi, then I think it gives a more important reading of the work. So my editing or the way "Go Away Closer" is placed comes from reading the other book of Michael Ondachi, "Running in the Family", it comes from listening to one symphony of Marlow again and again, one piece of classical music, so in some way, if I could bring those into the book, I think it makes it more interesting. In our lives we don't separate, you don't separate the books you read, photography, music, it all becomes one, the experiences you have when you go to a concert. Of course they would influence what your mood is going to be, what you are going to be or it's going to influence the way you photograph, but we tend to think, that's another kind of pigeon holing, when you say photographer, and so you only caught Roland Barthes and Susan Sontag. But there is one essay of Susan Sontag, not from her photo books, but when she talks about being photographed by Mapplethorpe. If I were a teacher of photography that's the first essay I would give to everybody. So I'm now thinking of making a little booklet of what the most important essays are for me and give those to people, because in the photo books the only book that I sort of regard very, very highly, not the only book but that's the closest to me, is Geoff Dyer's book "Ongoing Moment". And again, Geoff Dyer writes about Jazz, he writes about literature, so then when he writes a book on photography it's influenced by all those things.

For me, all of Calvino's books, not all, you can see from this copy, how much this book has meant to me. This is a film that has meant a lot to me. It's called "The Music Room" by Satyajit Ray and then there are some by Guru Dutt, that's the other director, who is very important to my work, Guru Dutt. All this reading, all this listening to music that's to do with my work, so I usually don't, I have never said all this to anybody, I never put it out like that, because again it can put you into another pigeon hole, so you say Satyajit Ray, Guru Dutt, Calvino, Ondachi, so that's the slot. But the influences or references have to do with a much larger world...

(Yes, one question was about your ideas and influences.)

...I have them on video, but like, say, the film "Death in Venice", "Senso". If you watch "Death in Venice" once it's not just something you see or if you see "Bukowsky", they all influence what you do. So how can one, I've just shown you the Indian films, but since one is fifteen you are watching films from all over the world. So where what gets lodged is difficult to say. With books maybe it's a little easier, because these are the ones that are directly connected to my photography. The film is more complicated, because there is so much, I just don't have it to show to you and I also don't remember all of it. But, you know, all the relationships you have that become an influence on you. If you've had a relationship with a musician then; every relationship has a certain impact on you. So I was saying the same to the man in Spain that I would like to write my own CV, the bio data, and why should the bio data be exhibitions and books only? Why shouldn't it be when I met Zakir Hussain? 1999 meets so and so; because if '99 is when I met ... and Fazal Sheikh that shapes so much of who I am today, so let's see what he says.

Referring to *Privacy* and *Go Away Closer*: These empty chairs, is there a deeper meaning? Are these symbols of – as you said before – absence? For in my opinion they also show a kind of presence.

Both. So this chair if you photograph it, it is probably more about presence, because of the way my clothes are there. But when I am dead and gone and you happen to see this chair, there is a certain absence that you might feel from it, maybe, maybe not. But I photographed the chairs where I felt a presence. Whether that was presence of presence or presence of absence, that didn't matter, but as long as it had a presence, a personality, and so I did a book on chairs, but that was a limited edition book. So that's just pictures of chairs, one chair or two chairs or a group of chairs. And we worked with a furniture historian from Florence and it was fantastic, because we were talking about gender, is this a male chair, mama chair, so now meeting him and having his reading of my work certainly influences what I'm going to do next. I have a lot of writer friends, when I read their work or they read my photographs it becomes yet another reference for me. So Amitav Ghosh wrote a small piece, like maybe two paragraphs, just on one picture of the sea, that kind of referencing is much more important for me than this, which are the photo books you look at, I hardly look at my photo books. Whatever time I have is more this kind of reading and if I like looking at a photo book, my favourite photo book is actually one that you would know: "Austerlitz", but that's my favourite photo book. I would have loved to use my photographs in this way, but I'm not a writer, you have to be a brilliant writer like Sebald. But then you see it also with Pamuk in "Istanbul".

So I'm getting very interested now in the idea of the paperback, because if you make a book like "Privacy" you print maybe 3000 copies. Even if 10 people get to see it, each copy, even, then 30000 people get to see it, but when your picture is, say, picture on the cover of a book that you really like, 10s of thousands get to see it, and if your pictures are within somebody's text. So I'm very interested in a photo book being in the fiction or non-fiction section of Penguin Books. So the girl on the bed, I asked somebody to send it to Michael Ondachi to see if he would like to use it on the cover of his new book "Divisadero". If I can make "Myself Mona Ahmed" into a Penguin Paperback I'm not listed as a photography book, but listed as biography, that's very interesting for me. So that photography is a part of something else. I'm not sure I like the idea very much, I'm very happy with the "Privacy" book, but I don't know if I want to do a book like that again. But I mean I change all the time and thank God for that. So by the time I do the book in Spain, I don't know it might be exactly the same format, but right now this is what's interesting me. So if a writer was writing a novel about Calcutta and if somehow he

or she wanted to use my pictures within the novel, it would be fantastic. You don't need the pictures. So my favourite publication is always GRANTA. And it's not the best printing, but I like the whole context of it.

Where is it from?

From London I think, let me see. See it's a literary magazine, in which they use maybe two photo essays. So this for example has my mother's objects. Now this is by Nony, it's fantastic printing, but I don't think it affects your reading of the work. So the fantastic printing, I'd keep for the wall, for when I have a museum exhibition, I would want it to be the best printing, but I think when one is making a book, as long as I can make books like this with Steidl it's great, because you can have good printing as well as something like this. But I would love for the works to be part of a Penguin Paperback.

So you do not only use the photographs in an artistic context, but also as some kind of information?

No, no. Not the information, I'm not interested in, I don't think the pictures in "Austerlitz" are about information.

But if it's a fiction book and you put your photos in it, they reflect the text. Don't you see it in this way?

No. Because I think the pictures have a narrative of their own. It can only be done with very good writing. So in Sebald's book for example he refers to some of those pictures, some are just there. But they add a whole other layer to the reading of that book, same thing with "Istanbul". So I don't think one has to start illustrating the other, so not to give the information. But to try to evoke a certain mood, which maybe the opposite of what the person is writing about. So not the information, so here for example what is interesting to me is people are reading a book about short stories and then they come to this story. So the context of it becomes very interesting to me. If I could make a cookery book with portraits of the "Ladies of Calcutta" that becomes very interesting because that's a different segment. There's a sort of gallery lush catalogue that is not so interesting to me.

And your mother, has she been photographing as an amateur or also as a professional? I'm asking this because she photographed a lot.

Yes. No, no. Just for her and that's the strength of this work, because it was not meant to be shown to anybody. So this work for example, this is what I'm doing for myself. I don't know if I will ever show it. Maybe it will never be published or it might be published six months from now, I don't know, but I'm doing it for myself. And the moment you start I think what happens in what you were talking in the beginning, that people start to say photograph eunuchs. You're not doing it because you have found a special relationship with one person who happens to be a eunuch. You're doing it because you think if you make a work on eunuchs it has a great appeal. So you can fit into a gender studies' body, feminism, and all those things, so to me the motivation is all wrong. But when you're doing it for yourself like these little books which are diaries of one journey that I made with one person. So the „Calcutta“ one is one when I went with my publisher and Günter Grass to Calcutta and then I made a book for him, you know cutting my contact sheets and pasting them and gave it to him. He said, "What is this?" and I said, "I've been doing this for you

as it's been my secret project and I made two books. One I give to the friend that I made the journey with and the other one I keep in my kitchen". So he said, "we have to publish them". If I had done it as a book on Bombay, it would be very different, because then I'm doing it for you to have an understanding of Bombay. So when I told him, "look, can I change it, can I take out some pictures, can I add some pictures", he said, "no, it has to be about one journey, that you made with a person in mind just from that one journey together". So like you would write a letter to me saying "thank you for taking the time to meet me in Delhi" or you know we went to such and such place, something. But because most of my friends are writers, I can't write a letter to them, but it's much easier for me to, you know, that's why it's called "Sent a Letter". You know I did some printing yesterday, let me see. This is a piece about the show in Calcutta, very well written piece, this is about the book, it's at the bottom of all my emails. It is below all my emails, any email you've got from me; my email has a link to a TV documentary that was made about "Sent a Letter".

Go Away Closer reminds me a little bit of this format and it's also not this normal kind of book.

Because I love the idea that you get something and you think it's just an ordinary notebook. So this is based on the Moleskine notebook that was based on the Moji notebooks. You know the Japanese company Moji? So they make these brown notebooks that lots of people use, so anyone who uses it will think it's exactly like that. In fact this is what Steidl saw on my desk. I was making these notes and he said, "Give me this book" and so it's based entirely on this. Because I said to him, "Gerhard, I want to make something that is so ordinary on the outside and like a jewel box inside, I want no words, but I want the space for people to be able to write their own things". So there is that space below. I don't know if anybody else wrote, but this is what I do sometimes. I found this book of Vikram Seth it's called "All you who sleep tonight" it's just poems. And I cut them up and I pasted them into my own book.

I think I couldn't do this.

Why?

I see it as an art book.

I told Gerhard that, I wanted to make a blank book with a few pictures. So after this picture there would be maybe 8-10 blank pages. So you would know that it's there to write. But he didn't think it was a good idea. We'll do it some other time.

But if you know about the idea it's different. I've never heard of it before.

I think even in this book "Sent a letter" I had not explained that this was a journey with one friend but it's then in the press release, so if somebody is very interested, you know if you are studying book making then you would go to the web site and you will find out all of that. But it's not in the books because it allows you to engage. I want the viewer to make some effort also, no?

I was surprised that there is no text.

Because, if there was text you would have said, "ah, this is Hampi, this is Devighar" and it stops at that. But now there is not even a page number. So when you want to write to me about a certain image you have to describe it. You have to find the words for it, so the same image is described by different people in different ways, because then you are forced to bring something to it. You bring your own vocabulary to it.

So you are also interested in a kind of interaction.

Yes. So even in the gallery there are just numbers. There are no titles. So even if somebody wants to buy a print they have to go to the gallery and say "oh give me the one with the black shiny floor" or that long corridor or that one that looks like a Chinese painting at the end. You know, in the large print this looks like some Chinese watercolour. So everybody notices then different things about it.

And you provoke the viewer to think about it, not only to watch it, but also to think about it.

Yes.

And you also sell photos as you said before?

A few, very few. And I decide very carefully which, what can be sold. I make thousand of pictures each year. There would be at least a hundred good pictures from among them but I choose maybe five that I will then put in my editions. So I'm not sure how long I will do that. Because if the idea is to put the work out, sometimes I feel this book is the most precious thing. This "Go Away Closer" book, now I feel this is fantastic. Why should you, even if you had the money to spend, why should you buy a print of mine? So for my exhibitions I usually make, I don't know if I can find it right now, very big posters. So that students don't have to try and buy a print, they can just frame that poster, it's the same size as my edition work. So that's just a little way of slightly getting away from the system.

That's very interesting.

But I think when you would have got this book, this box, then you would have started to think differently, because you see the connection to "Go Away Closer", now there will be only ten people in the world that will have all the books, no? Or pay that much attention to them. But for the one who pays attention, I think they will get a lot of answers in this box. And one of the books is of my mother's work of me. And it doesn't say she's my mother. It just says Nony Singh, a photographer. And it's up to you to make what you want of it. And if you think this is all my work of Bombay, that's ok also.

And then I tell them it is what you make of it. So if this looks to you like a blank floor, it's a blank floor. If it looks to you as centuries of history, then it's centuries of history. If it looks to you as nonsense, it's nonsense. To me, that is much more interesting than saying ... I think I've moved away from what started in "Privacy". It's very good for what it was at that time, but this is much more interesting to me now. And for this work my title in my head is „Dream Villa“. And this is, I don't know if it will ever be seen by anybody. But there's certain music I'm listening to, there are certain books I'm reading, that's influencing the work. And so the idea of being sort of put into this rack that is Indian or even Photo is not interesting to me. So the "Austerlitz" is much more interesting, the

Pamuk book, you know. So if Amitav said I'm making a book that's set in Calcutta, can I use your sky pictures in Calcutta, I would be thrilled.

I've prepared a lot of questions, but I didn't have to ask you all of them, because you already answered so many things.

It's interesting for me also, because I have not told all of this to anybody. I have not pulled out these books for anybody. But somehow I feel that if someone is looking at something seriously then I don't want it to just remain as a photographer's work. Amitav Ghosh, I send you the link, writes about "Go Away Closer", doing what usually a novelist sets out to, to create an interior world. So I don't want to be in that box of Indian or even just photography...

...It's an experiment. It might fail, and, you know. People might think it was complete rubbish or self-indulgence, but as I said to you I'm very concerned with the idea of loss and I don't think it's something we think about enough. So when this exhibition was shown in Delhi and the prints have all that size, that is my exhibition size, people were very disappointed, because they were used to the grandeur of the family portraits. And they said this is too dark for Delhi, you should show it in Calcutta, because it's about a certain kind of loss, no? For some people this is a terrifying picture, because they think of it as a picture of death, that you are walking in this white hole; you don't know what's at the end of it. You know, they think this is a dead body at first. And then I work a lot on the sequencing. Why this picture is looking at this picture. Not just this sequencing.

I read that you juxtapose pictures consciously, so is there any meaning?

There's no meaning, but I'm playing with you, with the reader. So when there is a cinema hall here, and again it's an ambiguous sort of cinema hall there, you don't quite know what's happening there, you might think, this is a film still. You have to sort of make your own story out of it. So, you know, in my head, these are bangles made out of shell; it's what a bride wears when she gets married. This is quite straightforward, it's the gloves, so it's the glove without the hand, it's the bangle without the hand. Absence, absence.

So there are analogies between the things.

Lots of metaphors.

...But the same idea.

Sort of; this page for example is completely inspired by the director Guru Dutt. So this girl is even dressed in something that the actress would wear. It could be the same like that. And this is the kind of lighting this moon behind the clouds; this Guru Dutt used to do a lot. So in that sense, yes, you could say there all these Indian references; that's fine, for me it's great when there are Indian references, but there are references that are completely universal also. So again you know that something sad has happened here. You don't know what it is and again this is sort of artificially lit. And so again you don't know, is it a film still, was this from some film, you know some Alfred Hitchcock-like film or is it reality, and I don't have explanations for everything. There's this girl getting married, but here you see her with a neck brace because of the way I think of marriage, but I also made the picture, because I had just been to London and seen the Frieda Kahlo show. So obviously I must have passed this sign hundreds of times in Calcutta but because it immediately looked like

Frieda Kahlo to me, I made the picture. So it's more now about allowing by seeing what life brings to me rather than saying doing this, this.

I have finished my questions.

If you are going to study a photographer's work the references are so important and I think the problem of a lot of photographers here is that they don't read, they don't listen to music, they haven't read Calvino's "Why Read the Classics". They haven't read this beautiful essay of Pamuk "My Father's Suitcase", the lecture he gave, that book is missing here, the lecture he gave when he got the Nobel Prize. Those things I suppose everyone will find in their own way. But you can't get stuck in your medium, no? How will you do something that's your own then?

Because what you express is also your own influence.

Yes. But then once you realize that, then what are the influences you give yourself? So if I listen to a great music or I watch an incredible film that becomes my influence, so the more I read the richer I am and hopefully somewhere in a small way it will transmit in the work. I think in the time when I made "Privacy", not the book, but the pictures, I was not reading so much because I thought I don't need to know about history, I don't need to know about anthropology. I'm a photographer and I'm just going to take pictures. But once in 99 when I started meeting a lot of writers, and had a boyfriend who was a writer, a whole new world opened up to me. So now people send me CDs, Chris Pinney sent me a CD of Marlow, the curator of Paris brought me this little book of Pamuk, "My Father's Suitcase", so it's wonderful for me because it means people who are looking at my work have realized that they don't have to bring me the new catalogue of photography from the Pompidou's Centre, that there will be more meaning for a great piece of literature. This man who wrote this essay on the Calcutta show also wrote that essay on "Go Away Closer" which I think I sent to you. So to me that's the most brilliant writing in all my work. And he didn't even know me at that time when he wrote "Go Away Closer". He talks about classical music, he talks about references and painting, the curator from Paris, who brought me "My Father's Suitcase", he didn't know me, he just had "Go Away Closer". His essay talks of one of Proust's books. So there must be something in this that evokes these responses from people. That they are not looking at it as just photography. Of course the photography has to be good and has to be special, but I'm saying can I do more than that, can I do more than just feed your curiosity or your need for information as an anthropologist.

I think there is a lot of that in *Go Away Closer* because the emptiness makes you think. In *Privacy*, through the descriptions you start to think in another way about it.

Yes.

I will also write a chapter about the History of Photography in India. As you said, you are interested in it.

Not in India, I mean just in the history of the medium. If in India, I'm very interested in the domestic family album. I'm very interested in this family archives because I think those are the great – if there is some great style of photography from here – it will be in the family

albums, because of the reason why people made them. It was just for the family, so it could be a complete fantasy world.

If Umrao Singh's work had been more accessible, it's the first time we are seeing his originals. But say as a student if I had been seeing Umrao Singh's work, I think it would have had a strong influence on my photography. The Cartier-Bresson exhibition has, I believe a lot of writing on each image, I'm sure that is going to make people think about. I haven't seen it as yet, but I believe musicians have written, writers have written, so that's interesting. Umrao Singh's work is really important and I think the studio photography of course is very important. But there's a huge gap, Cartier-Bresson is very important, I think the most important influence on Contemporary Photography, Cartier-Bresson is a great photographer, but we don't need ten thousand people trying to be Cartier-Bresson. Raghubir Singh was, is a great photographer, it doesn't matter that he died. Raghu Rai is a great photographer at his own right. His work is very true to who he is, how he sees the world, what he wants photography to be. But really I mean in the 20th Century, whom do you see as other influences? So therefore for me, if you have to ask me where photography come into my life, it's in all those family albums lying there, it's in pictures of the family in the house.

Your own family, like your mother's work?

Yes. So I think there will be very important clues for scholars in the family album. So instead of making these shows of Contemporary Indian Photography much more interesting would be to be a researcher for two or three years. To research the family albums and, of course, there has to be some photographic merit also, you can't just have, I think there is someone working now on the family album, I hope there will be many more after my mother's exhibition. But at the same time it can't be just a scholarly exercise, because you have to look at the strength of the work as well. So in the history of Indian photography it's quite difficult, because, of course it's true that within two years of the studio, of photography have been invented there were 200 studios in Calcutta, so that everybody knows and that's fantastic and there's a very rich tradition of studio photography, and then the colonial photographers who came in to make their painterly photographs. But it's only because those are the books that we have. There are lots of other archives of photography. There is apparently, I have not seen it, a great archive of prison photographs from the 19th Century. So we don't have either those kinds of museums or those curators who will be interested and saying "ok let's look at prison photography. Let's look at the formal group portrait of the cricket team, the school team", you know that's another kind of archive, there are industrial archives, but nobody has tapped into them. So the work is very slim, I mean you can write your page of the history of Indian photography in half an hour, because there isn't that much unfortunately, it's either something you write in a day, or you spend three years on...

...I mean there are the photo studios, there is the Bourne & Shepherd and all the people, look in Vidyia Dehejia's book. So there's the colonial photography and then you come to Deen Dayal, from the beginning of the 20th Century and then you pretty much jump to Cartier-Bresson. From Cartier-Bresson you jump to Raghu Rai, Raghubir Singh and there are huge gaps in between. So there is Homai, so Sabeena Gadihoke who made the book about her and who could be a very interesting person for you to talk to. And I'm sure also in that book there must be also a little history of photography. She's the one who is now working on domestic photography. So I mean that's all that there is for the history of photography from the existing material. We are waiting now for scholars to come and

hopefully, I think the curators, even when they come to India, nobody has the time to spend a year or two researching domestic photography for example. So they just look at a book like this and I can guarantee you, the next show of Indian photography in Vienna will be from this book. Because it's so easy, you look at this book, this is trash, this is promising, this is good Indian Photography. And then I think very importantly about three or four years ago, the photojournalism market had dried up. So of course the press still uses pictures, but one picture, two pictures. The painting boom had happened, people could no longer afford paintings, so then they start to look at photography, so I think two years ago, they started to look at photography, and photographers are not ready. So you see right now there is a lot of work that is really, most of this book to me is just were they have been in a magazine and a lot of it is magazine photo essay. Now the photographers are going to start thinking "ok, maybe I can really do my own personal work". I don't think personal work is photographing your crotch and your breasts or photographing your wife in the shower. That's not personal work, but to really see what it is that compels you. So maybe it's a good time now, because now they will be forced to think, now they have already sold all the magazine work. Like fools came and published it. What should have remained a magazine essay you go put it in an anthology. I don't think it helps very much. But I suppose when you are young you want it, it's the first opportunity, so you do it. But now hopefully they will look at this work and they will say, "It looks like everybody else's work. Where am I in all of this, what did I bring to the work?" Yes, do as many urban landscapes as you want, but bring your own point of view in. So that will happen now, but maybe in your history of photography you can bring it right up to now. Where you sort of say when the photojournalism market starts to dry up in India, which happened in the mid '90s or late '90s. You can check on the web, but I think 2002/03 is when there was the boom in the painting, in the art market and by 2006 the prices were so unaffordable that people were forced to start looking at photography. So we have lots of exhibitions of photography, lots of sales, people are buying 50 prints, 100 prints. I didn't sell more than 100 prints from my whole 25 years work.

And why? Because you don't want to?

Yes, because I think when you're selling a work it's also like creating an archive. I can't put all my, this is like little sketches or little notes in a diary. I can't put that out as something someone is going to pay a lot of money for and hang on their wall or sometimes even just put it in the storage. You have to be careful, but we have photo shows where someone works three months on something, one month even, it could have 60 pictures, all 60 for sale. So I don't think we have realized as yet the difference of magazine photography, what forms a book, what forms an exhibition? You can't just take the same magazine photo essay, make a book out of it, make larger prints and put it on the wall.

How many pictures do you print from the negatives?

Seven. And two artist proofs, so two for myself. But in a way that's one part of it, but this is the other part. So if you wanted to buy one print of mine, from an edition of seven, from the very few that are available, you would pay 4,500 Euros. I think in that art market it's a fair price. It's not very high; it's not very low. It's based on museum shows, publications. So if you called Frith Street Gallery and said why are the prints so expensive, they would be able to give you some explanation for it.

But in India these people when they show their work, they want to sell it for 2000 Euros. And so what happens is a young collector in Vienna is not paying 2000 Euros for a

photographer they know nothing about, no book, no exhibitions. So then your work remains within the Indian market.

For the Indian market my work is too cheap for my age group, for my kind of history, because the painters at my level that have had shows like me are selling works for 250 000 Euros. So when a collector comes to my show, one of the collectors came into my house to see what I was putting in the show, and he said "Dayanita at these prices I can buy your whole show, I can buy 40 Dayanita Singh's for what I pay for one painting." And it was very good that he told me that, because I immediately told the galleries „nobody can buy more than two prints of mine in India“. Because it's this crazy time, I don't want people to have my work because they see it as a good investment. And then, when I feel I've sold too much or enough, I'd just say, "ok, now the edition is frozen".

Even if not all of the seven are sold?

Yes. That doesn't matter. But if I feel that a certain image three people in India have bought was sold enough, then I stop selling it.

I spend a lot of money making them; I have to go to New York. I have to live in New York for a month. The printing is really expensive, because it's silver gelatine and I know that you know I could sell it to someone or I can keep that in my archive. I don't have to sell it right now. So I decide what I'm selling and when, in India. In London and Milan I don't have to worry about that. Because the people who are buying it they are not buying it because I'm Indian, they are buying it if they love the image and that's fine. And they buy carefully, they buy one, they buy two, maybe three. You know one from this body of work; nobody there wants to buy all forty. And here the gallery gets very happy; they say, "Dayanita fantastic, your show is sold out even before we open it". And I say "I'm sorry, it's not ok, only two prints". So the gallery is not very happy about that. So now there is 4,500 Euros we sell a print and for forty or forty-five Euros, I can't remember the exact price, you buy this whole box, which has some of those prints in it that are in editions.

Devika Daulet-Singh, who runs this photo agency Photoink, which has a gallery opening on Saturday, she's opening her exhibition, her space, that will be a serious photo gallery with this photographer Anay Mann, pictures of his wife and child and then the next show she's doing is on Dileep Prakash, so this I work for example I think is very good but it's good for National Geographic Magazine, it's not necessarily good for a gallery wall.

This is Anita Khemka, she's also shown by Devika Daulet-Singh, but if you said to Devika it's an odd thing that Anita makes a film about friendship with an eunuch, they don't see it like that. The Mona work has been shown extensively in Germany, so curators were writing to me saying, "how strange, it's your story but there is another photographer, what's going on". So in this book, this is another photographer who lives in Delhi, Sunil Gupta, this is Siya Singh, it's not that they are not talented; I think everybody lacks any form of curating.

Someone who can say "Dayanita this is great work, but just keep it in your house, we'll show it after five years". Something that, say, Walter Keller when I used to work with him at Scalo will do for me. So it's like the moment you do the work next week you could have an exhibition of it, there is no time to reflect. This is work that I love very much, Thomas Fletchner's work, it's very old work, it's from Chandigarh. Then Pablo Bartholomew is the one who has a show at the National Museum. And at the National Museum is also a show of Bharat Sikka, but these are now the people you'll see everywhere. Meaning all the shows of the next years will come from this book, that there's nothing else. So it's good to know all these people, to know their work, to know what they have done. But then to find someone who helps you find other people, different kinds of voices, or you are going to the

family album side. Or you look at studio photography today. Have you seen that film of Nishta Jain called „City of Photos“? It's not like a brilliant film; it's about studio photography.

I think the family album could be something very special. So you maybe choose five albums or five families in different parts of the country. So with that you also talk about how there's no one India. The family album in Goa is being very different from a family album in Calcutta to a family album in Delhi, to a family album in Chennai. It's difficult to get access, but it depends on whom you go to. Because at a certain time, when the Quick Colour Print comes to India, I don't know when the date is but sometime in the 80s, the machine, where you put a roll and you get all 36 prints, I think that happens maybe in the early 90s. And then we start to say the family album disappears. It's a different kind of family album then; maybe you want to look at it. Where you get a little plastic folder, where the lab puts all their prints in their own sequence. So you're not sequencing, you're not captioning. And then finally in this century we moved to digital, so how many people even make prints? You just take it on your camera phone ... so you do a history on photography in 20th, 21st century in India through the family album. So you could start with, say, Deen Dayal. And you look at a family album he made for some royalty, where they commissioned him. I'm sure Alkazi has some of those. And then you come to, I don't know, find somebody else in the 30s or jump to my mother. I'm sure you can find somebody in between also. And then you jump to somebody in the 80s and someone now in the 21st century. Or you just say I look at domestic photography post Independence, 50s, 60s, maybe 70s, because once colour photography comes in, the family album changes. Colour photography comes in earlier, much earlier, but the ease of going with the roll to a lab and then printing everything for you. Another idea is to say ok that was one kind of family album but now I've done this work on Dayanita Singh, she was making family portraits for families, and I now want to go to Calcutta, because that's another kind of album. So you go to the homes, where these pictures are hanging.

If you decide to focus, like in Goa in my house in Goa are hanging all my portraits of the Ladies of my village, about 30 of them. But then in the village you can go into the homes and see my pictures hanging. Then you go to Calcutta and you see the pictures hanging in so many people's homes. I'm sure I've done more challenging books by this time, so you can sort of tap from say Deen Dayal, his family albums, to this kind of family portrait that I'm giving to the family because it combines the studio portrait tradition.

When I started to do the family portraits, it was because I realized nobody had any time to go to the studio anymore. When I was a child, people would go, they would stop and go to the studio at the time of a wedding, and have a full family portrait done. But in the 90s nobody has that kind of time, so same in Calcutta. If you take even just the work I've done in Calcutta. What I did there was I created a studio in the person's home. And now like a studio portrait, which you film and put up at your table or on the wall these pictures, are hanging.

So it's not just one direct approach. You can't just say "Privacy" and family is over. And then she goes to beds and chairs, so. I would say you are very lucky to have come in at this point. And in two years I'm sure this book will be thrown out and then much more interesting work will be happening. So you could look at the contemporary or you could stay with the family.

And then this little box, I went to a jewellery store on Park Street in Calcutta on the road. And I went into the store and I said, "I'm Dayanita Singh", he said, "Oh lovely to meet you, I admire your work". I said "would you like to do something special for me, for photography?" He said "yes", I said, "your show window is empty, can I put my books there?" So for six weeks all the beggars, all the lappers, because Park Street is a very busy

street, all standing in front of this show window, and looking at my pictures. I don't know if you can make out from this.

Yes. If you know what it is ... it's a really huge window.

Huge, full of my little books, so there would be so many possibilities. Another great project waiting to be done is photography around the Taj. So you start from the 19th century but you come up to today where you have the Taj photographer, who knows how to pose people on that bench in front of the Taj. I mean, imagine what an archive that family, that of the photographer there must have got. So much to do in India and hardly anything people are seriously interested in. Because by the time curators come, they are too busy, they don't have time to spend.

You know it's a subject; nobody has done a great exhibition on the Taj Mahal, no? Like Raghu Rai has made a book on the Taj Mahal. I think every photographer must have gone and photographed the Taj Mahal, that's one part of it. But I think what the studio photographer does at the Taj Mahal is so interesting.

Now we don't know what's gonna be happening with this box. I know, that in April it's gonna be shown in the Hermès base on the Madison Avenue, so it goes from Park Street in Calcutta to Madison Avenue in New York and then it goes to Berlin, to the Hermès base in Berlin. Who knows what that opens up, what kind of book I'm making next.

Lots of ideas...

I showed it in the art gallery, a long shelf was made, 50 feet long, and the book was there and the next day I put it on the footpath in the jewellery store. So because there is nobody to talk to, it is actually my strength, because then I can dare to dream of doing things like this. Also I have the support of the best publisher, fantastic gallery, so that makes it much easier, and because till five years ago I wasn't taken seriously at all among my colleagues. They didn't quite get it, they didn't know what I was up to, so for Raghu Rai, he always told me you should have got married, you should have had a child, that will be your true creativity, and he is very fond of me, it's not that he doesn't like me. So they all have that attitude towards me, what is she going to do in photography, but it worked so well for me, because I could really do my own thing. And even now, because I'm not really part of the art world, I'm not really part of this photo gallery world, because I choose not to be, so you saw the pictures out of my house, now suppose I was not in Delhi, I could have still told you, you could go to my house and you could go and see the pictures, and then you have to figure out, why she put all this together, why nothing else, why not one subject, so I have a lot of freedom from being outside all of these systems in India. I don't know if I lived in Europe if I would have given myself the same freedom.

And you also lived in New York?

Yes, when I was studying, in London also. And even here, I don't live so much in Delhi as I told you, but now with this Harvard Fellowship, I'll be spending a lot of time in Calcutta, so always on the move and always thinking what am I going to do with this.

c) Abstract (deutsch)

Die Forschungsfrage der vorliegenden Diplomarbeit „Dayanita Singh in der Tradition der indischen Fotografie“ fokussiert den Versuch einer möglichen Einordnung Dayanita Singhs in eine fotografische Tradition. Die Verortung in einer fotografischen Tradition soll die Möglichkeit eröffnen, Dayanita Singhs zeitgenössisches Oeuvre beurteilen zu können.

Für die Beantwortung der Frage, ob „Dayanita Singh in der Tradition der indischen Fotografie“ zu verorten ist, muss zuerst geklärt werden, was die „Tradition der indischen Fotografie“ ist, beziehungsweise, ob es in der indischen Fotografie eine Tradition gibt. Dieser Frage wird einerseits durch einen Rückblick auf Indiens Fotografiengeschichte und andererseits durch die chronologische Analyse ihres Oeuvres, unter besonderer Berücksichtigung eines Wandels des Realismusbegriffes der Fotografin, nachgegangen.

Die Auswahl Singhs des traditionellen Genres der Familienfotografie respektive Studiofotografie in ihrem Debüt als unabhängige Fotografin in der Serie *Family Portraits* (1992 – 2002) bedingt einen Blick zurück zum Beginn der Fotografie in Indien. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei der Familienfotografie geschenkt. Von Dayanita Singhs Ausbildung als Fotojournalistin und Dokumentarfotografin ausgehend, scheint die Untersuchung der Geschichte der Pressefotografie in Indien essentiell.

Anhand der Serie *Myself Mona Ahmed* (1989 – 2001), die Singhs Übergang von ihrer Tätigkeit als Fotojournalistin zur unabhängigen Fotografin darstellt, wird ein Ausgangspunkt zur Untersuchung von Singhs Oeuvre als unabhängige Fotografin gelegt, indem stilistische und formalistische Charakteristika der Fotografin vor allem in einer stärker konstruierten Fotografie und im Performativen verortet werden, die auf eine bewusste Distanzierung vom Dokumentarischen, ergo dem Fotojournalismus, hinweisen.

Darauf aufbauend wird Dayanita Singhs Nutzung des Mediums der Fotografie als Möglichkeit der Selbstinszenierung des fotografierten Subjekts respektive einer Klasse näher betrachtet. Fokus der vorliegenden Arbeit sind dabei Dayanita Singhs *Family Portraits* (1992 – 2002), die unter dem Rückgriff Singhs auf die Familienfotografie

respektive Studiofotografie als klare Inszenierung der urbanen Mittel- und Oberschicht Indiens anzusehen sind.

Ein weiterer Gegenstand der Untersuchung ist der Fotoband *Privacy* (Steidl 2003), anhand dessen eine künstlerische Entwicklung Singhs als unabhängige Fotografin nachvollziehbar wird. Diese führt sie von den Familienporträts in der Serie der *Family Portraits* zu „Raumporträts“, den so genannten *Empty Spaces* (ab 2000), die sie als Matrix des Bewohners/der Bewohnerin versteht und die auf An- und Abwesenheit verweisen. In den folgenden Jahren kommt es zu einer Fokussierung Singhs der metaphorischen Visualisierung eines Gedankens, der auf zeitgleiche internationale Kunstströmungen untersucht wird.

Die Frage nach der Tradition im Oeuvre Dayanita Singhs führt auch zur Frage nach der Originalität, die vor allem in der Buchproduktion Dayanita Singhs, die als wesentlicher Teil ihres künstlerischen Schaffens angesehen werden kann, liegt. Hinter der Buchproduktion Singhs steckt darüber hinaus eine bewusste Distanzierung der Fotografin vom kontemporären (inter)nationalen Kunstgeschehen.

Für die Beantwortung der vorliegenden Fragestellung wird in Anlehnung an Ranjit Hoskotes Begriff des *individualistischen Regionalismus* festgestellt, dass sich Dayanita Singh in einer Tradition befindet, die sich auf ihr unmittelbares Produktionsumfeld, die Fotografie in Indien, zurückführen lässt. Zudem sind die Entwicklungen im Oeuvre der Fotografin natürlich auch durch ihre Ausbildung in Ahmedabad und New York und das internationale Kunstgeschehen beeinflusst. Es muss außerdem festgehalten werden, dass Dayanita Singh sich bewusst von der zeitgenössischen (indischen) Fotografie abgrenzt, was vor allem auch in ihrer Buchproduktion offensichtlich wird. Die Verortung Dayanita Singhs innerhalb (inter)nationaler Traditionen ermöglicht eine kritische Auseinandersetzung mit ihrem zeitgenössischen Oeuvre und dessen Originalität.

d) Abstract (englisch)

The research question of the present diploma thesis “Dayanita Singh in der Tradition der indischen Fotografie (Dayanita Singh in the tradition of Indian photography)” focuses on the attempt of a possible classification of Dayanita Singh in a photographic tradition. The localisation in a photographic tradition shall make it possible to evaluate Dayanita Singh’s contemporary oeuvre.

In order to answer the question whether Dayanita Singh can be localised in the tradition of Indian photography, one needs to clarify first, what the tradition of Indian photography actually is or better yet if there even is a tradition within the Indian photography. This will be investigated on the one hand by a retrospective on Indian’s history of photography and on the other hand by a chronological analysis of her oeuvre, with a special focus on the photographer’s change of the concept of realism.

Singh’s selection of the traditional genre of the family photography or studio photography in her debut as independent photographer in the series *Family Portraits* (1992 – 2002) conditions a view back to the beginning of photography in India. In doing so, a special focus will be set on family photography. Starting with Dayanita Singh’s education as photojournalist and documentary photographer, the investigation of the history of press photography in India appears to be essential as well.

With the series *Myself Mona Ahmed* (1989 – 2001) which shows Singh’s transition from her job as photojournalist to an independent photographer, a starting point for the investigation of Singh’s oeuvre as independent photographer will be set, whilst stylistic and formalistic characteristics of the photographer will be localised especially in a stronger constructed photography and in the “performative” or the “staged”, which emphasizes a conscious distancing of the documentary ergo the photojournalism.

Building on this, Dayanita Singh’s use of the medium of photography will be examined as a possibility of the self-portrayal of the photographed subject or a whole class. The focus of the present paper are thereby Dayanita Singh’s *Family Portraits* (1992 – 2002), which are to be seen as a clear display of the urban middle- and upper class of India under the recourse of Singh to the family photography or studio photography.

An additional part of the investigation is the photo book *Privacy* (Steidl 2003), through which the artistic development of Singh as independent photographer will become comprehensible. This leads her from the family portraits in the series *Family Portraits* to the „Raumporträts“ (room portraits), the so called *Empty Spaces* (since 2000), which are understood by her as matrix of the inhabitant and which refer to presence and absence. In the following years Singh is focusing on the metaphoric visualization of a thought, which is examined for contemporaneous international trends in art.

The question of tradition in Dayanita Singh's oeuvre leads also to the question for originality, which lies especially in the book production of Dayanita Singh and which can be seen as an essential part of her artistic work. Singh's book production is furthermore based on a conscious separation of the photographer from the contemporary (inter)national art scene.

In order to answer the present research question, it will be estimated based on Ranjit Hoskote's term of the *individualistic localism* that Dayanita Singh is in a tradition, which can be lead back to her immediate production environment, which is the photography in India. Moreover the developments in the oeuvre of the photographer are naturally also influenced by her education in Ahmedabad and New York as well as the international art scene. It is also important to note that Dayanita Singh distances herself consciously from the contemporary (Indian) photography, which becomes especially clear in her book presentation. The locating of Dayanita Singh within (inter)national traditions makes a critical analysis of her contemporary oeuvre and its originality possible.

e) Lebenslauf

Judith Christina Valerie Stöckl, lebt und arbeitet in Wien.

Geboren 1983 in Vöcklabruck, Oberösterreich.

Bisherige Ausbildung und Berufspraxis

04/2010 – 07/2010	Projektmitarbeit “hard to sell“ (Ausstellung im November 2010, Wien) Konzept und Realisierung: Alexandra Grausam und Elsy Lahner
seit 09/2008	Kunstverein <i>das weisse haus</i> , Wien Assistenz der Geschäftsführung
02/2008 – 03/2008	Forschungsstipendium „Kurzfristige Wissenschaftliche Arbeiten im Ausland“ (KWA) der Universität Wien in Delhi, Indien
02/2008	<i>Alkazi Foundation for the Arts</i> , Delhi (im Zuge des KWA – Forschungsstipendiums)
10/2006 – 02/2007	Mitarbeit “Virtuelles Museum Islamischer Kunst” im Zuge des Seminars „Ein virtuelles Museum islamischer Kunst in Wien I“ (WS 2006) unter der wissenschaftlichen Leitung von tit. Ao. Prof. Dr. Ebba Koch, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien
seit 10/2005	Studienschwerpunkt Kulturwissenschaften/ Cultural Studies, Universität Wien
seit 10/2002	Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien